UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLAS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

TESIS:

EL ACERVO MUSICAL DE LA FAMILIA CUARA

Resiliencia cultural en la música tradicional purépecha de Parangaricutiro

Que para obtener el grado de:

DOCTORA EN HISTORIA

Presenta:

Luz María Erandin Ortiz Cuara

Directora

Doctora Dení Trejo Barajas

Codirector

Antonio Ruiz Caballero

Morelia, Michoacán, febrero de 2025

“Na África e na América Latina se diz:

‘Quando os missionários chegaram, eles tinham a Bíblia e nós tínhamos a terra. Pediram-nos para rezar e fechamos os olhos. Quando os abrimos de novo, nós tínhamos a Bíblia e eles a terra’. Desmond Tutu

En África y en América Latina se dice:

‘Cuando los misioneros llegaron, ellos tenían la Biblia y nosotros teníamos la tierra. Dijeron: “Recemos”, y nosotros cerramos los ojos. Cuando los volvimos a abrir nosotros teníamos la Biblia y ellos tenían la tierra’. Desmond Tutu”

(Gomes Moreira, José Aparecido, 2015, pág. 2)

“Quemad nuestra tierra, quemad nuestros sueños, verted ácido en nuestras canciones. Cubrid con aserrín la sangre de nuestros asesinados. Arrasad con vuestras bombas los valles, borrad con vuestros editores nuestro pasado, nuestra literatura, nuestra metáfora. Desnudad los bosques y la tierra, hasta que ni el insecto, ni el ave, ni la palabra encuentren rincón alguno donde refugiarse. Ahogad con vuestra tecnología el clamor de todo lo que es libre, salvaje e indígena.

Destruid. Destruid nuestra historia y nuestro suelo. Asolad alquerías y aldeas que nuestros mayores construyeron. Los árboles, las casas, los libros, y las leyes y toda equidad y armonía. Haced eso y aún más. No tengo miedo a la tiranía. No desespero nunca y es que guardo una semilla, una semilla pequeña pero viva, que voy a guardar con cuidado, y a plantar de nuevo.”

Campesino palestino, anónimo 2008. (Una antropóloga en la luna, 2024)

Resumen

La música mexicana está compuesta por un entramado sincrético entre la música prehispánica, la música africana y la música europea. Derivado del periodo colonial, la conjunción entre los tres tipos de música se da en un contexto de imposición de la música europea sobre la música originaria y las reminiscencias del aporte africano, es decir, la desigualdad de poder entre los diferentes grupos culturales, se ve reflejada en el devenir histórico de la música. De esa manera podemos distinguir diferentes etapas que llevan al surgimiento o al reconocimiento de la música tradicional, en este caso, de la música tradicional de una comunidad de la Sierra Purépecha, Parangaricutiro. El acervo musical de la familia Cuara abarca aproximadamente 100 años a partir del 1876, fecha de la partitura más antigua. El acervo está compuesto por documentos guardados por Luis Cuara Guerrero en la primera etapa, Felipe Cuara Amezcua en la segunda etapa y Luis Cuara Amezcua en la tercera etapa. En la primera etapa se puede distinguir la primacía de la música europea en la música clásica y la música sacra; en la segunda etapa predomina la música popular mexicana; y en la tercera etapa se distingue la música tradicional, cuya característica de ser transmitida de manera oral pasa al papel y la tinta. De esa manera, es posible apreciar cómo la música tradicional ha atravesado un largo proceso de resiliencia, entendido como un proceso largo que parte de una situación adversa y que transita por continuidades y discontinuidades, hasta alcanzar una nueva normalidad.

Colonialidad, eurocentrismo, sincretismo, resistencia, pervivencia.

Abstract

Mexican music is composed of a syncretic network between pre-Hispanic music, African music and European music. Derived from the colonial period, the conjunction between the three types of music occurs in a context of imposition of European music over original music and the reminiscences of the African contribution, that is, the inequality of power between the different cultural groups, is reflected in the historical evolution of music. In this way we can distinguish different stages that lead to the emergence or recognition of traditional music, in this case, the traditional music of a community in the Sierra Purépecha, Parangaricutiro. The musical heritage of the Cuara family spans approximately 100 years from 1876, the date of the oldest score. The collection is made up of documents kept by Luis Cuara Guerrero in the first stage, Felipe Cuara Amezcua in the second stage and Luis Cuara Amezcua in the third stage. In the first stage, the primacy of European music in classical music and sacred music can be distinguished; in the second stage, Mexican popular music predominates; and in the third stage, traditional music is distinguished, whose characteristic of being transmitted orally passes to paper and ink. In this way, it is possible to appreciate how traditional music has gone through a long process of resilience, understood as a long process that starts from an adverse situation that goes through continuities and discontinuities, until reaching a new normality.

Coloniality, Eurocentrism, syncretism, resistance, survival.

Contenido

INTRODUCCIÓN. Las partituras como fuente de investigación decolonial 6

CAPÍTULO 1. Preámbulo 16

1.1. Delimitación geográfica 16

1.2. Antecedentes históricos 16

1.3. Delimitación temporal 35

1.4. Planteamiento del problema 35

1.5. Hipótesis 39

1.6. La música tradicional mexicana como punto de partida 40

CAPÍTULO 2. Historizar al Otro 46

2.1. Colonialismo 47

2.2. Neocolonialismo 51

2.3. La música desde una perspectiva Decolonial 53

2.4. Música oral y música escrita 57

CAPÍTULO 3. Reinterpretando la historia de Parangaricutiro, desde una mirada decolonial con un sesgo musical 64

3.1. Algunos registros de la época prehispánica 64

3.2. Fundación y periodo colonial 68

3.3. Periodo postcolonial o neocolonial 81

3.4. Elementos de la colonización en la historia de Parangaricutiro 90

CAPÍTULO 4. Los creadores del acervo 92

4.1. EL Códice Cuara 110

CAPÍTULO 5. Descripción del acervo 116

5.1. Primera etapa 117

5.2. Segunda etapa 124

5.3. Tercera etapa 129

5.4. Datos generales 130

CAPÍTULO 6. Devenir histórico-musical de las etapas del acervo 138

6.1. PRIMERA ETAPA. Finales del siglo XIX y principios del siglo XX: ópera, valses, marchas, música sacra 138
6.1.1. Antecedentes históricos entre los indígenas 139
6.1.2. Inicios del nacionalismo musical en el siglo XIX 142
6.1.3. Cosmopolitismo musical a finales del siglo XIX 152
6.1.4. Nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX y la construcción de la música mexicana 160
6.2. SEGUNDA ETAPA. Mediados del siglo XX: música popular mexicana 174
6.3. TERCERA ETAPA. Segunda mitad del siglo XX: música tradicional 181
6.3.1. Música tradicional michoacana 207
6.4. La música de Parangaricutiro 217
6.4.1. La música tradicional de Parangaricutiro 222
CAPÍTULO 7. Resiliencia cultural, una nueva perspectiva 226
7.1. Cultura 226
7.2. Resiliencia 230
7.3. Resiliencia cultural, la construcción-comprensión de un término 253
7.4. La resiliencia cultural en la música de Parangaricutiro. 259
CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES 265
COROLARIO 276
ANEXO 277
PRIMERA ETAPA 277
Música clásica 277
Música sacra 294
SEGUNDA ETAPA. Música popular 321
TERCERA ETAPA. Música tradicional 376
LIBROS Y PUBLICACIONES 386
Bibliografía 389

INTRODUCCIÓN. Las partituras como fuente de investigación decolonial

Para la cultura occidental la historia inicia con la invención de la escritura y es una labor de diferentes ciencias construir y reconstruir el devenir histórico de la humanidad, si bien se ha acusado a la historia de dejar fuera a las que por mucho tiempo fueron consideradas sociedades primitivas por carecer de escritura, esto es, de documentos. Para Francisco Fuster, "En un sentido muy amplio y genérico, documento es un objeto corporal producto de la actividad humana, que sirve de fuente de conocimiento y que demuestra o prueba algo. O el testimonio de la actividad del hombre fijado en un soporte perdurable que contiene información." (Fuster Ruiz, 2001, pág. 2) Es decir, hay un antes, un después y un fuera de la historia debido a que se considera que los documentos son la mejor manera de guardar información.

Ese fue el destino de los diversos grupos que habitaron México antes de la llegada de los españoles, quedar fuera de la historia, salvo por las menciones que los colonizadores hacían de ellos o por crónicas escritas por algunos "naturales" pero bajo la perspectiva occidental. Al respecto Antonio Ruiz precisa en sus comentarios a este trabajo que en las crónicas de este periodo "siempre están presentes los 'indios' aunque no de manera real y concreta sino como construcción. Desde el periodo colonial los diversos grupos originarios fueron agrupados dentro de una categoría racista como "indios"; luego de la Independencia, con la intención de construir una nación, fueron agrupados en una categoría -también única- de indígenas, convirtiéndoles en un objeto del indigenismo que sustentaba en su glorioso pasado la nueva identidad nacional, mientras se ocupaba de borrar las diferencias en favor de tal identidad occidental, es decir, de incluirlos a la vez que se cometía o se pretendía cometer un etnocidio pues las sociedades de los Otros seguían siendo consideradas inferiores. Por un lado, se apelaba a la mestización para borrar los rasgos fisiológicos y por el otro al triunfo de la modernidad occidental sobre las culturas "atrasadas". Coello y Mateo mencionan que la asimilación retórica en México sirvió para neutralizar el pluralismo racial y cultural pues "Los proyectos de revitalización étnica están contenidos en los modelos de nación pues excluye o limita el separatismo." (Coello de la Rosa & Mateo Dieste, Elogio de la Antropología Histórica. Enfoques, métodos y aplicacionesal estudio del poder y del colonialismo, 2016, pág. 272)

Actualmente se plantea escribir la historia de los pueblos excluidos y recuperar su perspectiva, para lo cual se propone una revisión de fuentes coloniales escritas en lengua

indígena. Sin embargo, estos documentos no fueron necesariamente escritos por ellos o bajo su perspectiva, lo que plantea que, si se quiere apelar a la verdad, la lectura de los documentos -en lengua indígena o no- deben ser vistos como testimonios de personas inmersas en relaciones de poder concretas. Esta nueva filología enfocada en lo indígena, en el Otro, si bien no es algo nuevo en sí mismo, sí cambia su perspectiva.

De acuerdo con Coello y Mateo, esta reconstrucción del orden social y cultural de los pueblos indígenas implica una especie de "etnografía diacrónica" o "etnografía de archivo", en la cual se interroga a los documentos históricos para poder acercarse a una forma de vida particular en su devenir histórico. El convertir el archivo en sujeto de investigación tiene sus alcances y limitaciones, de la misma manera que entrevistar a un sujeto vivo las tiene. Pero el diálogo con el pasado de estas etnias no está restringido a los documentos del pasado puesto que "no hay un presente imposible" por lo que el pasado explica el presente y el presente explica el pasado. Esta conjunción entre la antropología y la historia no es nueva pero ahora tiene el objetivo expreso de la historia de los pueblos excluidos sistemáticamente de la historia, aunque no necesariamente de manera consciente. Citando a Levi-Strauss, los autores consideran que la diferencia no radica simplemente en el método o en el tipo de fuentes sino en las perspectivas, ya que "la historia organiza sus datos en base a expresiones conscientes y la etnología en base a condiciones inconscientes de la vida social." (Coello de la Rosa & Mateo Dieste, Elogio de la Antropología Histórica. Enfoques, métodos y aplicacionesal estudio del poder y del colonialismo, 2016, pág. 35)

El contraste entre documentos del pasado y testimonios del presente –algunos escritos también- es una conjunción de distintas visiones de una misma realidad. De la misma manera algunas fuentes escritas se nutren de fuentes orales para darles sustento, como las confesiones y testimonios de un juicio que al convertirse en texto adquieren legitimidad histórica.

Así como la visión del Otro se traduce en un etnocentrismo (interpretar al otro a partir de los parámetros propios), al momento de reconstruir el pasado, la visión y el lenguaje del presente pueden traducirse en un cronocentrismo (aplicación de un tiempo lineal, unilateral y universal), y desde el conocimiento en un epistemocrentrismo (aceptar como válida una única forma de acercarse la realidad, la de la ciencia occidental), por lo que la lectura de las otras culturas no históricas o no occidentales representa un reto mayor.

Otro problema de esta reconstrucción étnica y sus tradiciones dentro del contexto colonial es que surge la idea de la autenticidad, el regreso de las purezas y la inmutabilidad del devenir de los pueblos es un fenómeno político que regresa a los Otros a la vitrina del museo para impedir el cambio. Lo anterior, principalmente a partir de la nueva jurisprudencia internacional que, principalmente a partir de la suscripción de México de varios tratados internacionales, reconoce el derecho y la autonomía de los pueblos indígenas, empoderando a las etnias frente al Estado. Así, por ejemplo, muy al estilo occidental, los organismos internacionales otorgan certificados de "autenticidad cultural" como el paradójico reconocimiento de "patrimonio cultural de la humanidad" a las manifestaciones de éstos. De manera también paradójica, la mercantilización de la cultura o corporativismo etnocapitalista, ha reforzado las identidades diversas frente a la igualdad que el modelo occidental propone. En ambos casos hay una cosificación de las identidades étnicas que construye nuevos tipos ideales del patrimonio de la humanidad que suele apoyarse en criterios históricos y antropológicos. Rodríguez Prieto considera que "El capitalismo está jugando la carta de la identidad y su esencialización con el fin de mercantilizar la cultura indígena o fragmentar y triturar Estados nación. Cuando los Estados nación pierden peso y se hacen más pequeños son más fáciles de influir y manejar por las grandes corporaciones o las instituciones supranacionales." (Rodríguez Prieto, 2014, pág. 55)

Pero el diálogo no está limitado a fuentes orales y escritas, las fuentes materiales también han permitido la reconstrucción histórico-cultural desde la arqueología. En ese sentido es válido apoyarse en diversas fuentes de información sin limitarse a orales o escritas. Pues el sentido de lo que es un documento es muy amplio, como son grabados, carteles, fotografías, pinturas, esculturas, murales, etc.

Fuster divide los documentos en documentos considerados como fuentes narrativas, artísticas, informativas y científicas, producto de la imaginación, la creación y la investigación, y fuentes documentales, reflejo de las relaciones y actividades del hombre y de la sociedad, siempre entendidas como testimonio de algún hecho. Sin embargo, agrega que un documento aislado, sin conocimiento de su procedencia orgánica, carece de este sentido, por lo cual es necesario organizarlos de manera seriada en un archivo. Los documentos archivados se pueden separar también en dos clases, los de naturaleza jurídica, que engendran derechos y obligaciones, y los de naturaleza administrativa, que son documentos testimoniales, auténticos, objetivos y, por tanto, verídicos o fehacientes,

tanto de naturaleza pública como privada.[1]

Para esta investigación, se parte de un acervo documental privado de partituras musicales. Una partitura es un documento que indica cómo debe interpretarse una composición musical. Los signos musicales constituyen un sistema de notación particular sobre un formato de pentagrama en el que cada nota constituye un tono o sonido. El Diccionario Enciclopédico de la Música dice que una partitura es una "Copia impresa o manuscrita de una pieza musical que contiene las partes individuales de todos los ejecutantes en pentagramas separados; por otro lado, la partitura que contiene solamente la música de un ejecutante o de los ejecutantes de una misma sección (como una parte orquestal de violines primeros) se denomina 'parte." (Latham, 2008, pág. 1160) Si bien la música es considerada un lenguaje universal desde la perspectiva occidental, las partituras no lo son, es decir, si bien una partitura es un documento y como tal es una fuente de información, la discusión entre lo oral y escrito puede ser replicado en ellas puesto que, aunque todas las culturas tienen música, la partitura es un sistema de escritura occidental. Nuevamente, la escritura segrega a los que no escriben y se convierte en un medio de apropiación de la música de los Otros. Antonio Ruiz considera que lo anterior es así pero que también los Otros se pueden apropiar del sistema occidental y que es probable que eso haya sucedido con los músicos purépechas desde el siglo XVI. Él mismo comenta que "…los sonidos de los pueblos mesoamericanos eran intraducibles a la notación occidental de la época (ojo, además eran otros sistemas de notación muy diferentes al actual)" [, por lo cual considera que,] "Lo que se puede representar a través de la notación occidental es la música occidental, o en todo caso, música occidental apropiada por los Otros y quizás transformada." Y aclara que "Lo que sabemos es que algunos músicos indígenas compusieron por ejemplo misas entre los siglos XVI y XVIII, pero esas misas debieron estar compuestas dentro de una tradición occidental. Sabemos también que hubo continuidad de algunas manifestaciones sonoras prehispánicas, pero ellas no podían representarse a través de los sistemas europeos de notación musical. Un ejemplo de un 'intento' de representación son las anotaciones "toco tiqui" en los Cantares mexicanos."[2] Eso está relacionado con el problema de la inconmensurabilidad del lenguaje, o sea, con la imposibilidad de traducción total de un lenguaje a otro debido a que son sistemas totales cerrados.[3] Pero aún en occidente no todos aprenden nota, es decir,

[1] Si bien, señala la Doctora Dení Trejo "pueden contener falsedades".
[2] Comentario adjunto en la revisión de este trabajo.
[3] El término de inconmensurabilidad es tomado de la tesis de Khun sobre el cambio de paradigmas teóricos en la ciencia occidental, retomado por diversos autores como Pérez Ranzans en su artículo "Evolución de la idea de inconmensurabilidad", Arbor, No. 611, Madrid 1996 (pp. 51-75).

no solamente es un problema de exclusión cultural sino también es un factor de diferenciación social, en muchos de los casos. Un buen ejemplo de esto último se encuentra en la tesis de Guiseppe Fiorentino "Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y tradición escrita: el esquema de folía en procesos de composición e improvisación", en donde escribe que "Sin embargo, no es posible establecer con certeza si las características que he reconstruido pueden reflejar efectivamente los repertorios polifónicos e instrumentales de los hombres y mujeres que no saben de música[4], ya que todas las informaciones y los modelos musicales que he utilizado para reconstruir las características de este repertorio proceden de la pluma de músicos cultos." (Fiorentino, 2009, pág. 623) En su trabajo parafrasea a Fray Tomás de María en su libro "Arte de Tañer Fantasía" de 1565 en el que expresamente dice que el cantarcillo "No niegues Virgen preciosa" pertenece al repertorio polifónico de "hombres y mugeres que no saben de música." (Fiorentino, 2009, pág. 226) Vale agregar que dedica su trabajo "…a todos 'los hombres y mugeres que no saben de música' y a su música."

Por otro lado, las partituras no solamente contienen música, también incluyen nombres, lugares, fechas y están escritas a mano o máquina sobre un tipo de papel con un tamaño, material y origen determinados. El acervo no contiene solamente partituras sino también otro tipo de documentos que enriquecen su contenido como son actas de nacimiento, diplomas, cartas, mapas, etc.

Las partituras se pueden agrupar de diferentes maneras dependiendo de su pertinencia. Para este trabajo, las partituras musicales son un medio y un pretexto para hablar de la música de un determinado lugar, dentro del devenir histórico del mismo y como parte de la dinámica de poder colonial, en otras palabras, el acervo musical permite acercarse al fenómeno musical de Parangaricutiro como una forma de inserción o resistencia cultural, en palabras de Antonio Ruíz, "una forma de apropiación creativa de la música occidental, en función de las necesidades e intereses concretos de esa sociedad que se la apropia (rituales, vida cotidiana, etc.)".[5]

El marco que nos permite ver las partituras de un acervo de Parangaricutiro desde esta perspectiva parte del hecho de que existe una geopolítica global e histórica. El Sur y el Norte globales son dos categorías geopolíticas que hacen referencia a la dualidad histórica entre los países colonizadores y colonizados; de centro y periferia; desarrollados y subdesarrollados; explotadores y explotados; ricos y pobres; de 1er y 3er Mundo, etc.

[4] El subrayado es nuestro.
[5] Comentario adjunto en la revisión de este trabajo.

Consecuentemente la perspectiva decolonial considera que es imperativo el lugar desde el cual se habla, el "*Locus enuntiationis*[6]"; es decir, considera que el conocimiento no está separado del mundo, el sujeto cognoscente no es un sujeto abstracto sino un sujeto que interpreta la realidad a partir de su identidad, o de su comunidad entendida como una unidad de territorio y lenguaje. En ese sentido las epistemologías del Sur denuncian que existen saberes y conocimientos de aquellos que han sido violentados y sometidos sistemáticamente, que han sido infravalorados o incluso destruidos, generando dos fenómenos paralelos: el etnocidio y el epistemicidio.[7]

La inequidad entre el Norte y el Sur es una cuestión de poder sustentada en la ideología del desarrollo y el progreso auspiciados por la ciencia moderna, encarnados en el Estado y las instituciones internacionales regulatorias de un orden global básicamente económico.

> "Hay un sentido en el que el progreso económico acelerado es imposible sin ajustes dolorosos. Las filosofías ancestrales deben ser erradicadas; las viejas instituciones sociales tienen que desintegrarse; los lazos de casta, credo y raza deben romperse; y grandes masas de personas incapaces de seguir el ritmo del progreso deberán ver frustradas sus expectativas de una vida cómoda. Muy pocas comunidades están dispuestas a pagar el precio del progreso económico (United Nations, 1951: I)." (Escobar, 2007)

Esta inequidad corresponde a un orden de exclusión y muerte ecocida,[8] un orden cuya violencia estructural necrocapitalista[9] implica el sometimiento de la vida al poder de la muerte. Este orden global impuesto desde el Norte global ha creado también la falsa idea de que el progreso y el desarrollo, al igual que la historia, tienen un devenir unilineal por lo que no hay una alternativa a la forma de vida moderna, como si fuera un destino inevitable, "El Fin de la Historia"[10].

---

[6] "El lugar de enunciación" es una premisa importante de la filosofía latinoamericana puesto que se pretende situar la reflexión filosófica, y por tanto de todas las ciencias, desde el lugar en el que se hace para recuperar la voz de "los otros". Enrique Dussel lo expone desde la filosofía de la liberación para dar voz a la periferia geopolítica, cultural, económica, al Sur Global neocolonial.

[7] El etnocidio es la aniquilación material y violenta "del otro", mientras que el epistemicidio es la aniquilación de su pensamiento, su cosmovisión y, por ende, de su modo de vida.

[8] Neologismo. El ecocidio es el daño sistemático y total del medio ambiente. Debido a lo devastador de este fenómeno actualmente existen muchas páginas para calcular la huella ecológica de acuerdo a nuestro nivel de vida, como son Calculadora de huella ecológica - FVS (vidasostenible.org) o Calculadora de huella ecológica - ClimateHero

[9] Neologismo. Hace referencia al sistema económico capitalista globalizado que destruye y mata a todo a su paso en beneficio de la acumulación del capital en unas cuantas manos en términos individuales y en unos cuantos países en términos geopolíticos.

[10] Texto icónico de esta globalidad escrito por Fukuyama en el cual proclama, luego de la Caída del Muro de Berlín, el triunfo de la forma de vida occidental como el fin de los tiempos.

Dussel señala que la Modernidad surge con el Colonialismo pues se nutre de él para poder materializarse.

> Al descubrir una "Cuarta Parte" (desde la "cuarta península" asiática) se produce una autointerpretación diferente de la misma Europa. La Europa provinciana y renacentista, mediterránea, se transforma en la Europa "centro" del mundo: en la Europa "moderna". Dar una definición "europea" de la Modernidad -como hace Habermas, por ejemplo, - es no entender que la Modernidad de Europa constituye a todas las otras culturas como su "Periferia "… Y es por esto que aquí nace estricta e histórica-existencialmente la Modernidad (como "concepto", y no como "mito"), desde el 1502, aproximadamente. (Dussel, 1492: El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del mito de la modernidad., 1994, pág. 32)

En este contexto de crítica de la Modernidad Dussel propone trascender la Modernidad y transitar a la Transmodernidad porque considera que seguimos embebidos en sus parámetros y determinaciones. En ese mismo tenor, se considera -entonces- que al terminar la etapa del Colonialismo con la "libertad" y conformación de las naciones, continúa el Neocolonialismo puesto que el orden geopolítico mantiene (Norte-Sur; Centro-Periferia; Ricos-Pobres; Desarrollados-Subdesarrollados; 1°, 2° y 3° Mundo, etc.), el saqueo de las Otras naciones continúa, la explotación de la tierra de los Otros sigue y la explotación del Otro se convierte en Neoesclavismo.[11] Eduardo L. Menéndez escribe al respecto que las políticas colonialistas de los países europeos en el siglo XIX e inicios XX estaban enfocadas en conservar el *status quo*.

> "El objetivo central de ese pragmatismo fue seguir manteniendo la explotación económica de sus colonias a través del dominio directo e indirecto de las mismas…
>
> Si bien, la expansión capitalista generó una imagen simplificadora y homogénea respecto de sus formas de intervención colonialistas, necesitamos reconocer que las potencias coloniales desarrollaron diferentes políticas adecuándose a las condiciones históricas dentro de las que operaron, con el objetivo básico de asegurar la continuidad del poder colonial, no sólo a través de concepciones y mecanismos económicos y políticos, sino también teóricos e ideológicos.
>
> Los principales mecanismos y concepciones teórico-ideológicos fueron las propuestas económicas elaboradas por los principales economistas europeos, el racismo y el evolucionismo elaborados en gran parte por antropólogos, y las teorías de

[11] Se considera incluso que en la actualidad existen más esclavos que en la época esclavista. Con el objetivo de visibilizar el fenómeno se puede calcular el número de personas que son explotadas para que tú tengas el nivel de vida que tienes en páginas como Huella de la esclavitud (slaveryfootprint.org) y a mayor nivel de vida, mayor número de esclavos.

> la asimilación y de los gobiernos directos e indirectos elaboradas por los teóricos de la colonización. Todos los cuales operaron como justificadores científicos y técnicos del proceso colonial." (Menéndez, 2018, págs. 43-44)

Y más adelante agrega que:

> "El neocolonialismo desarrollado a partir de la Segunda Guerra Mundial también se caracterizó por su pragmatismo y por el desarrollo de teorías que justificaron la dominación neocolonial." (Menéndez, 2018, pág. 44)

De Sousa Santos por su parte, reconoce tres estructuras de dominación que atraviesan a la Modernidad: Capitalismo, Colonialismo y Patriarcado que subsumen los "ideales modernos" de igualdad, justicia y libertad al poder del mercado. Al hablar de la necesidad de descolonizar la universidad, De Sousa Santos escribe que -por ejemplo- la teoría evolutiva tuvo mucho auge debido a que es pertinente para la ideología de su tiempo.

> "La lucha por la vida y lo que ello implica (escasez y competencia) permiten explicar por qué las variaciones favorables tendían a conservarse y, las desfavorables, a desaparecer. La lucha por la vida condujo a lo que Herbert Spencer denominó la "supervivencia del más apto". Según Ruth Hubbard, la amplia aceptación de la teoría de Darwin tiene que ver, por un lado, con el hecho de que es una teoría histórica y materialista, congruente con el entorno intelectual de la época. Por otro lado, con el hecho de que es una teoría intrínsecamente optimista, en sintonía con la ideología individualista y meritocrática alentada por los éxitos del mercantilismo inglés, el capitalismo industrial y el imperialismo (Hubbard, 1983, p. 51). La selección natural es una historia de progreso, expansión, invasión y colonización. Es, en suma, casi una historia natural del capitalismo o una historia del capitalismo natural." (De Sousa Santos, 2021, págs. 65-66)

También especifica que la perspectiva androcéntrica se universaliza a través de la ciencia moderna.

> "Además de occidental y capitalista, la ciencia moderna también es patriarcal. El binomio cultura/naturaleza forma parte de una familia de dualismos, como abstracto/concreto, espíritu/cuerpo, sujeto/objeto, ideal/real. Todos estos dualismos son patriarcales en la medida en que el primer elemento de cada uno de ellos se considera dominante y, al mismo tiempo, está asociado con lo masculino. Se trata de una antigua asociación que tiene su versión más sofisticada en Aristóteles, cuya biología, política y ética se basaban en la inferioridad de la mujer. A su vez, la ciencia moderna hace más eficaces estos dualismos, ya que el universalismo falso (y hegemónico) de su racionalidad cognitivo-instrumental es particularmente bueno

para convertir las experiencias dominantes (las experiencias de una clase, género, raza o etnia dominante) en experiencias universales (verdades objetivas).” (De Sousa Santos, 2021, págs. 67-68)

Como muchas investigaciones, este trabajo inició de manera casual. Hubo una coincidencia entre el estudio del doctorado y la venta de la casa de Luis Cuara Amezcua, abuelo de quien escribe estas líneas. En un inicio se buscó alguna institución en la que se pudieran resguardar los documentos, pero resultó inviable. Además, estos documentos son una parte importante del patrimonio histórico local y deben, en primer lugar, ser conocidos por la familia y las personas de Parangaricutiro. Aunque no había trabajado con anterioridad el tema de la música, tiene en común con los temas que he trabajado, y seguramente con los que trabajare, que están ubicados en Parangaricutiro, lugar de donde soy originaria. Por tal motivo, la intención principal en este trabajo es dar un contexto histórico y antropológico al acervo, un sentido, pues al ser analfabeta musical, hay temas que escapan a mis posibilidades. Por eso mismo, es deseable que alguien que conoce los aspectos técnicos de la música pueda dar continuidad al análisis del contenido del acervo. También, de la imposibilidad de poder comprender en su totalidad el contenido de los documentos es que surge el hilo inicial del trabajo pues hizo evidente que es distinto acercarte a un fenómeno a través de documentos que hacerlo de manera directa, es decir, acceder al mundo por medio de la realidad presencial y por medio de la realidad escrita puede conducir a diferentes impresiones del mismo, pero no en un sentido de sensación, sino de la imagen que deja en el que mira al mundo. No es *peccata minuta*, de esta diferencia entre lo escrito y no escrito surge la ciencia histórica y se parte la Historia entre un antes y un después de la escritura. Acceder pues a la realidad mediante escritos, guardarla y transmitirla de esa manera, implica un ejercicio muy diferente de ese acceso desde el planteamiento y las formas, pero no así en el resultado, pues en ambos procesos aspiramos a la conocer la verdad, a generar conocimiento. De ahí que genera la ilusoria idea de que lo escrito tiene preeminencia frente a lo no escrito, pero no es así, solamente es otra forma de conocer y, visto de manera inversa, nada somos sin la experiencia y los sentidos, de nada serviría el acervo más grande del mundo si no tuviéramos ojos. Por eso es importante también la identidad del ojo que mira y la boca que le acompaña, en este caso, una mirada y una voz del Sur, desde donde se pretende aportar algo en el diálogo sobre la música tradicional purépecha de San Juan Parangaricutiro.

De acuerdo con lo planteado, en el capítulo uno se inicia la tesis delimitando temporal y geográficamente el trabajo, luego hacemos un planteamiento del problema que

nos permite generar una hipótesis y acercarnos a la música tradicional de Parangaricutiro como objeto de estudio. En el segundo capítulo se reflexiona sobre la manera de historizar al Otro a partir de las categorías del Colonialismo y el Neocolonialismo para poder ver a la música desde la perspectiva Decolonial. Luego se reflexiona sobre la diferencia entre la música occidental y la música purépecha prehispánica, a partir de las cualidades de oral y escrito. En el capítulo tres se hace una relectura de la historia de Parangaricutiro, utilizando la mira decolonial para encontrar los elementos empleados en la colonización de este lugar, entre los que se reconoce la música. El capítulo cuatro es un acercamiento a las personas que crearon el acervo, se añade el Códice Cuara, apellido que llevan, para ubicar el origen de la familia y el tiempo de su llegada a Parangaricutiro. El capítulo cinco es la descripción del acervo, el cual fue ordenado en tres etapas: la primera de ellas es la más antigua, durante el tiempo que Luis Cuara Guerrero inicia el acervo y contiene música sacra y música clásica europea; en la segunda etapa pasa a manos de Felipe Cuara Amezcua, como hijo mayor, la cual contiene música popular; y la tercera y última etapa estuvo en manos de Luis Cuara Amezcua, etapa en la cual aparece la música tradicional. En el capítulo seis se ligan las etapas del acervo con el devenir histórico de la música en México: en la primera etapa se inicia con los antecedentes indígenas, los inicios del nacionalismo en el siglo XIX, el cosmopolitismo y después el nacionalismo del siglo XX que consolida la música mexicana; en la segunda etapa aparece la música popular mexicana; y finalmente, en la tercera etapa se consolida la música tradicional mexicana. El capítulo siete, se presenta la resiliencia cultural, para dar un sentido al largo proceso de la música tradicional de Parangaricutiro. Por último, en el anexo se enlistan las partituras en 5 conceptos: música tradicional, música popular, música clásica, música sacra, y libros y publicaciones. Es difícil determinar el número total de hojas en el acervo porque no hay uniformidad en el mismo, las hojas son de diferente tamaño, algunos son partes de hojas y otras están utilizadas por ambos lados, pero de manera general, enlistamos 438 hojas de música tradicional, 2182 hojas de música popular, 1352 hojas de música clásica y 1631 de música sacra, además de algunos libros y cuadernos.

CAPÍTULO 1. Preámbulo

1.1. Delimitación geográfica

La ubicación geográfica de este trabajo es atípica pues inicia en un lugar y termina en otro. Desde su origen San Juan Parangaricutiro es un pueblo itinerante. Su historia comienza en Pantzingo antes de la llegada de los españoles en 1492, con una serie de caseríos dispersos en el cerro. Parangaricutiro es fundado reubicando esos caseríos en un paraje cercano, bajo la advocación de San Juan Bautista, aproximadamente en 1523. Con el tiempo también es conocido como San Juan de las Colchas, en virtud de que esa industria floreció en ese lugar. Debido a la erupción del Volcán Paricutín en febrero de 1943, el cual nace dentro de su municipio, el poblado es trasladado a la ex hacienda de Los Conejos en 1944, por lo que también se le nombró San Juan de los Conejos. Al recuperar su calidad de municipio en 1950 es rebautizado por el Congreso del Estado como Nuevo San Juan Parangaricutiro.

1.2. Antecedentes históricos

Se han escrito muchos trabajos sobre San Juan Parangaricutiro, ya sea por su historia, por su volcán, por su manejo de los recursos forestales o por sus usos y costumbres. Para dar un panorama general de su historia, revisamos dos trabajos icónicos, el primero es el libro de César Moheno, “Las Historias y los Hombres de San Juan”, en el cual se hace una revisión de los hechos ocurridos desde su fundación, en términos formales del uso de la tierra, sus costumbres y las leyes a las que fueron sometidos primero por la corona española y luego por la nación mexicana. El otro trabajo es del Padre Zavala, “Agonía y Éxtasis de un Pueblo”, en el cual hace una narrativa desde el punto de vista religioso, tan importante para el desarrollo histórico de esta comunidad indígena purépecha.

De acuerdo con César Moheno, en 1523 Hernán Cortés envió a Antonio de Carbajal a Michoacán para pacificar o controlar a “los naturales” y derivado de esa incursión, en 1524 las tierras en las que se encontraba Pantzingo fueron encomendadas a Francisco de Villegas.

> “Para evitar la evasión del tributo y por la dificultad de mantener controlada a la población indígena que se encontraba dispersa ‘en lugares ásperos y montuosos’ ‘viviendo cada uno de por sí en riscos u bohíos’ ‘que son tierras sumamente incómodas a la natural policía’, los colonos españoles combinaron sus necesidades con las de los misioneros de la fe -que trabajaban con los naturales para convertirlos a la religión cristiana- y de esa forma comenzaron las congregaciones de los pueblos de indios,

> acción que continuaría a lo largo del siglo XVI bajo distintos matices.” (Moheno, 1985, pág. 37)

Según el mismo autor, es difícil establecer la fecha de la “reducción” o de la “congregación” de Parangaricutiro, pero considera que debe coincidir con la fundación de las “misiones de ocupación” franciscana que, sumado a la información que arrojan otras fuentes sobre los pueblos de alrededor, se puede ubicar el nacimiento de Parangaricutiro entre 1530 y 1535, como parte de un proyecto encabezado por Fray Juan de San Miguel. “Para fincar el nuevo pueblo fray Juan de San Miguel persuadió a los indígenas para que dejasen los lugares escarpados e irregulares en que vivían y los hizo bajar a tierras más planas.” (Moheno, 1985, pág. 38)

Escribe Moheno que la población se organizó en los barrios de Santiago, San Mateo, San Miguel, San Francisco, de la Asunción y de la Natividad, según la cuadratura de las poblaciones occidentales, debido a que fue conformada por seis pueblos o caseríos indígenas. “La organización urbana de San Juan siguió el mismo patrón, casi universal, de las poblaciones fundadas en las colonias españolas de las calles rectas formando una cuadrícula alrededor de la plaza y del templo principal.” (Moheno, 1985, pág. 39) De la misma manera, las casas del nuevo pueblo tomaron la forma y las dimensiones que los colonizadores les indicaron.

> “Con el cambio de sitio de Pantzingo a Parangaricutiro, se afianzó una organización de la casa familiar que se haría centenaria: los materiales de construcción fueron madera, tejamanil y adobe. En cada solar se organizó el espacio con una o dos trojes que eran usados como dormitorios y bodegas, un troje que se utilizaba como cocina y comedor y una huerta interior donde comenzaron a crecer árboles de membrillo, tejocote, durazno y pera.” (Moheno, 1985, pág. 40)

Al terminar la organización del nuevo poblado se colocó una cruz como señal de que éste respetaría las nuevas reglas políticas. También menciona que, a decir de una señora de la comunidad, *parangari* significa mesa en purépecha y que, al estar asentado en una meseta, Parangaricutiro quiere decir que está en una mesa o meseta.

En aquel tiempo, Parangaricutiro, Angáhuan y Zacán tuvieron como cabecera a Zirosto, que a su vez formaba parte de la región tributaria de Uruapan, pero por su crecimiento o desarrollo se separa de éste en 1543 y se consolida como una región independiente. De acuerdo con el tributo entregado en ese tiempo, Moheno considera que entregaban granos, animales y productos que no había en esa región veinte años antes.

> “De esa forma, el tributo, como vinculación indígena primaria con la sociedad colonial, pasó a tener un impacto más profundo en la organización de la vida indígena a través de nuevas relaciones técnicas de la explotación de la tierra; los nuevos productos y los nuevos animales, traerían aparejado una percepción radicalmente distinta de los tiempos del trabajo agrícola.” (Moheno, 1985, pág. 42)

Para Moheno, respecto a vacas y caballos, la utilización de animales en las labores agrícolas fue un elemento medular en la nueva organización político-tributaria pues “Por la acción del abono animal el tiempo de las tierras en descanso disminuyó y las plantas se hicieron más resistentes. Además, el ganado traía aparejado un instrumento que facilitaría las labores del campo: el arado” (Moheno, 1985, pág. 42). Al estar ubicados en el “Balcón” de la Sierra Purépecha, proliferó el comercio con la Tierra Caliente a través de la arriería. Mientras que de los cerdos y gallinas ocuparon un lugar en la huerta de la casa familiar.

Al terminar la Encomienda e instituirse el Repartimiento, escribe Moheno, los alcaldes mayores podían llevar a los hombres a realizar trabajos en otras tierras a cambio de un salario convirtiéndose en una forma de redistribución de la fuerza de trabajo puesto que entre los siglos XVI y XVII se construyeron conventos, iglesias y ciudades de la Nueva España, además del florecimiento de la explotación minera y de algunos cultivos como la caña o el maguey.

> “En 1588 se enviaban semanalmente ochenta hombres del entorno de Zirosto para ayudar en la construcción de la iglesia de Valladolid. Tres años después, en 1591 se mandaba a la misma ciudad 34 indios cada semana para ‘continuar la obra del Colegio de la Compañía de Jesús. Ya para 1602, los hombres de Zirosto se negaban a ir a Valladolid, en donde se les exigía que cumplieran con lo ordenado y enviaran veinte brazos.
>
> A los hombres de San Juan Parangaricutiro les tocaba ir a las minas de Guanajuato, pero para 1629 elevan una petición al juzgado de indios para que el juez repartidor de las minas ya no pida más gente.” (Moheno, 1985, pág. 46)

La negación se da porque “era un viaje sin regreso” ya que muchos morían o, en el mejor de los casos, se quedaban a vivir allá como mestizos, por lo cual la corona española suspendió el Repartimiento en 1632, salvo en el caso de la minería.

Aunque Parangaricutiro pertenecía a la parroquia de Zirosto solicitaron religiosos de planta y se comprometieron a sustentarlos, por lo cual entre 1610 y 1615 se convirtió

en un Priorato encabezado por un criollo de Pátzcuaro llamado Sebastián González, que terminó el convento y la nave de en medio de la iglesia, que tuvo tres para la segunda mitad del siglo XVII. “Por este empuje emprendedor, San Juan Parangaricutiro pronto pasaría a ser el corazón de esta región…” (Moheno, 1985, pág. 56). Explica Moheno que, a la par de la enseñanza de la fe, Fray Juan de San Miguel había ordenado que se juntasen las mejores voces infantiles para cantar en la capilla y aprender órgano, pero que fue Fray Sebastián de Trasierra el que luego de construir la iglesia se dedicó a la enseñanza de la música.

> “Nos dice de nuevo Basalenque ‘que se echa de ver’ que en los principios musicales fueron muy bien enseñados ‘porque cantan con destreza y tañen muy bien todos los instrumentos… y no sólo puso esta curiosidad en la cabecera, sino en las demás visitas principales como en San Juan Parangaricutiro y Tzacan, donde hay tanta curiosidad el día de hoy en la música del coro y doctrina que iguala a la de Tzirosto.’ Obviamente estos músicos enseñados por el fraile agustino eran los mismos que al terminar las funciones religiosas salían a amenizar los ‘grandes alborotos y mitotes’. Muy rápido la región pasó a ser famosa por su buena música y sus grandes celebraciones.” (Moheno, 1985, pág. 55)

Sobre la tenencia de la tierra dice Moheno que en 1715 recibieron la visita del Juez Comisario para ventas y composiciones de tierras y aguas de la jurisdicción de Pátzcuaro Marco Antonio Pérez para dar cumplimiento a las cédulas reales de Felipe II y Fernando VI. El 17 de agosto los principales de Parangaricutiro presentaron un auto de composición firmado en Uruapan en 1696 y varios testigos para dar fe de sus linderos, el Juez Comisario turnó el expediente al Juez Privativo de Pátzcuaro para que extendiera los títulos legales. En 1720 tres principales de la comunidad fueron a realizar el trámite en Pátzcuaro con sus homólogos de Angahuan y Paricutín.

> “…lo realizaron en abril, una época de poca actividad agrícola; se les apercibe oficialmente por primera vez que colocaran mojoneras y que sus tierras no se pueden ‘vender, donar y enajenar sin conocida y justificada utilidad y licencia del superior gobierno y demás solemnidades dispuestas por derecho, pena su nulidad’.
>
> La superficie de tierra otorgada a los pueblos de San Juan, Angahuan y Paricutín excedían, y por mucho, las medidas consideradas dentro de los fundos legales de los pueblos indígenas (101 has.).” (Moheno, 1985, pág. 60)

La colocación de las mojoneras, convirtiendo su espacio en “territorio” -dice Moheno- fue causa de continuas luchas entre los pueblos desde entonces.

Durante el siglo XVIII, continúa Moheno, hubo un notable incremento de la población en Parangaricutiro frente a un estancamiento en las comunidades vecinas, lo que él explica por la migración que se da hacia este pueblo debido a su creciente importancia. En la Colonia se da un proceso de secularización del gobierno monárquico debido a que el clero era su mayor contrapeso político y económico. Se buscó mejorar la recolección del tributo de la Real Hacienda separando la caja del Hospital y de la comunidad, estableciendo así un fondo civil, un registro de tributarios y su tasación. Al interior del clero también había un conflicto entre el clero secular y el clero regular respecto a la administración de las parroquias, resultando expulsado el clero regular, los jesuitas en 1767. En esta región los conventos y parroquias fueron entregados al Obispo Sánchez de Tagle después de dos siglos de mentoría agustina.

> "Por último, la doctrina de San Juan Parangaricutiro pasó a manos diocesanas el 17 de julio de 1775.
>
> En 1777, el Obispo Juan Ignacio de la Rocha se estrena en sus trabajos diocesanos reorganizando la administración del obispado mediante un aumento en el número de parroquias: San Juan Parangaricutiro es elevado en este año a la categoría de cabecera parroquial, dividiéndose a los feligreses de la región con Zirosto, de tal forma que San Juan administraba Paricutín y Angahuan, y Zirosto, Zacán y Apo." (Moheno, 1985, pág. 67)

Para el siglo XIX Parangaricutiro ya era considerado el centro regional. La vida comunal de los pueblos originarios se complementó con la llegada de mestizos dedicados a la fabricación y comercio de algunos productos, de alguna manera se puede decir que eran su nexo con el exterior. Por ejemplo, en 1838 llega a Parangaricutiro Rafael Ortiz y abre una tienda que contenía:

> "nueve docenas y media de ollas, velas de tres clases, tres docenas de reatas, siete arrobas de salitre, seis almudes de tequesquite, nueve almudes de frijol, cuatro almudes de garbanzo, chile ancho, cominos, anís, clavos, pimienta, queso, cal, cal apagada, azúcar, sal, chocolate corriente, chocolate rojo, jabón, escobas, ollas vidriadas, tamarindos, cacao, hilillos, papel, arroz, cohetes, aguardiente, obleas, camarón cigarros, café, orégano, canela, bejuquillo, manteca, listón, cedazos, seda carmesí, un comal, aceite de almendras de comer, aceite rosado, tabaco cernido y una baqueta." (Moheno, 1985, pág. 99)

De acuerdo con Moheno, luego de la Independencia, el naciente Estado mexicano se encontró nuevamente con la necesidad de fortalecer la Hacienda Pública frente a la

riqueza y el poder que detentaba la iglesia católica, de manera tal que en 1856 propone desaparecer todo tipo de corporaciones sociales, incluyendo la comunidad indígena, así como la enajenación de los bienes eclesiásticos.

> "Los dos procesos son justificados por el Estado como necesarios para el fortalecimiento de la patria y la unificación de la nación, conceptos que para los campesinos de la región no tenían ningún sentido, pues su relación con el mundo más allá de los límites regionales no pasa a través del Estado. La existencia de otros hombres y otros mundos siempre es referida por textos religiosos." (Moheno, 1985, pág. 104)

Por la misma razón, explica el autor, no fueron tampoco trascendentes las reorganizaciones territoriales de 1825 y 1831, cuando el municipio de Parangaricutiro fue conformado por San Felipe, Angahuan y Paricutín, dentro del departamento del Sur y del partido de Uruapan.

Los efectos de esas leyes nunca se llegaron a cumplir totalmente pero su objetivo era claro, Moheno cita a Luis González:

> "se propusieron rehacer la agricultura con nuevos cultivos y nuevas técnicas de labranza, fomentar la industria, construir ferrocarriles, canales y carreteras; hacer de cada campesino un pequeño propietario y sacar al pueblo de su postración moral: la superstición; de la abyección mental: la ignorancia; de la abyección fisiológica: el alcoholismo, a un estado mejor, aun cuando fuere levemente mejor." (Moheno, 1985, pág. 105)

El proyecto liberal incluye esta Ley Lerdo del 25 de junio de 1856 en la Constitución promulgada en 1857.

La presión para hacer efectivas esas leyes llevó a la Comunidad de San Juan a escriturar sus tierras como medida de salvaguarda a Rafael Ortiz, que era el único principal o cacique en ese momento, llevando con el tiempo a la apropiación de las tierras por parte de esa familia y en consecuencia a la privatización de éstas. Más adelante, el Gobierno de Porfirio Díaz promulga en 1883 la Ley de terrenos baldíos para fomentar la productividad agrícola.

> "Esta ley autorizaba la formación de compañías para llevar a cabo el deslinde de los baldíos y ofrecía a tales empresas, como compensación de los gastos que realizasen, una tercera parte de las tierras deslindadas; el resto quedaría en poder del Gobierno,

quien podría venderlo a las mismas compañías deslindadoras o particulares." (Moheno, 1985, págs. 109-110)

En esa ocasión la Comunidad decide escriturar a Pedro Equihua, abogado de la ciudad de Uruapan en donde están ubicadas las instancias encargadas de la transmisión de la propiedad, y a su hermano Miguel, acelerando -sin darse cuenta asegura Moheno- el cambio de régimen de la propiedad. "La herencia comenzó a cobrar importancia como posibilidad de acceso a la tierra." (Moheno, 1985, pág. 111) Por lo que, "En efecto, hacia 1900 la organización del mundo agrario de esta región estaba dirigido ya no por campesinos indígenas, sino por un grupo de mestizos alrededor de familias fuertes, con un cuerpo de clientes y servidores." (Moheno, 1985, pág. 116)

La aparición de la propiedad agraria privada llevó a un nuevo orden social. Cita a Molina Enríquez al decir que se creó "'una nueva clase de intereses que fue la de los criollos nuevos o criollos liberales, y ayudó a formar con los mestizos una nueva clase preponderante y una nueva clase de interés también…'" (Moheno, 1985, pág. 116)

Como parte de este proceso de apertura de la comunidad, Moheno registra que en 1893 se instaló un teléfono en Parangaricutiro y que, durante el primer año se usó ciento trece veces. También, en 1899 llegó el ferrocarril a Uruapan y en 1902 a los Reyes, ambos lugares ubicados a una jornada o 30 kilómetros de Parangaricutiro, pero en realidad no había mucho intercambio con el exterior más allá de la región, salvo por el incipiente comercio y algunos personajes o notables que gestionaban asuntos a nombre personal o como representantes del pueblo[12].

La Revolución Mexicana pasó prácticamente desapercibida, en la región solamente se veía el cambio en el "mundo agrario tradicional". "De ahí que los habitantes de Parangaricutiro le cuelguen tres sambenitos a la época de la revolución: la peste de 1915-1918, los bandidos y la defensa rural." (Moheno, 1985, pág. 124) La defensa rural surge como reacción a la inseguridad y es comandada por Hermenegildo Anguiano, hecho que lo lleva a convertirse en el nuevo principal del pueblo. Moheno escribe que "Mucha gente piensa que fue a consecuencia de estos años que la música de la región se hizo característica y distinta de la de las otras regiones tarascas: los acordes, los ritmos y las letras de las canciones se volvieron tristes y melancólicos." (Moheno, 1985, pág. 127)

[12] Actitud que más adelante enmarcaremos en el concepto de *cosmopolitismo*.

En el libro de Moheno, al hablar del proceso de privatización de las tierras comunales, aparece por primera vez el apellido Cuara entre los nombres de los notables de Parangaricutiro[13]. “De la misma manera se efectuó la escritura de la propiedad del predio Huaririo (1902) a favor de Luis Cuara. En el documento se declara que el predio ‘le pertenece en propiedad y posesión por prescripción”, lo que es a todas luces aberrante, puesto que el terreno se encuentra dentro de los límites de los terrenos comunales, cuyos títulos se remontan a 1715.” (Moheno, 1985, pág. 130)

Al respecto Moheno pone un fragmento de un escrito de la comunidad que dice que

> “’Parangaricutiro existe desde la época precolombina como consta en los títulos, y permaneció íntegra hasta principios del siglo XX, en que algunos de los miembros comenzaron a escriturar contra la ley parte de ella…’
>
> ‘Y así, esta comunidad que durante siglos mantuvo su integridad, que soportó los embates de las leyes de desamortización, que logró sobrevivir a los ataques de la política agraria de Porfirio Díaz, *casi ha sido desintegrada por quienes han personificado la autoridad de los gobiernos revolucionarios*’ (Subrayado nuestro).” (Moheno, 1985, pág. 132)

Para julio de 1926, continúa el autor, el gobierno encabezado por Plutarco Elías Calles suspendió el culto católico y a principios de 1927 la gente de San Juan comandada por Juan Mincitar, el único principal que quedaba después de la peste, se levantó en contra de esa medida y se convirtieron en Cristeros. Por su parte Hermenegildo Anguiano y Espiridión Equihua estaban al frente de la defensa rural a la que se unieron los hombres de Paricutín. El conflicto terminó en 1929 y para el 14 de septiembre se ese año se realizó la fiesta del Señor de los Milagros con normalidad.

> “Las heridas que dejó la cristiada no se cerraban fácilmente. Ante el menor incidente, crecían las pugnas entre San Juan y Paricutín. En los últimos meses de su mandato estatal -julio de 1932- llegó Lázaro Cárdenas a San Juan Parangaricutiro acompañado de Victoriano Anguiano Equihua, quien a la postre fue el principal “pico de oro” del gobernador. (Moheno, 1985, pág. 156)

Ante la exigencia de Paricutín de que le reconocieran los linderos que ellos marcaban, “Parangaricutiro contestó que esos linderos “pretendían borrar sus tierras y hasta su fundo legal.” (Moheno, 1985, pág. 157), por lo cual no se llegó a ningún arreglo.

[13] Tomando en cuenta las fechas que existen en el Códice Cuara podemos pensar que llegaron a Parangaricutiro en el transcurso del siglo anterior.

El 1937 se creó en Guanajuato la Unión Nacional Sinarquista y Parangaricutiro se unió ese mismo año a ese movimiento, a decir de Moheno, para salvar a México del Comunismo y tener un gobierno que sí resuelva sus necesidades. El sinarquismo era un movimiento pacífico en el que avanzaban y resolvían todo mediante asambleas por lo cual los participantes se sentían como misioneros y soldados de Cristo. Los pueblos vecinos también se sumaron, menos Paricutín porque estaban del lado del gobierno.

El 20 de febrero de 1943 inicia la erupción del Volcán Paricutín en el municipio de Parangaricutiro, a un kilómetro de Paricutín, tenencia del mismo. El 12 de mayo de 1944 la gente de Parangaricutiro arribaba al valle de Los Conejos.

> "Al llegar a los Conejos, lo primero que hicieron lo emigrados fue cambiarle el nombre y ponerle Nuevo San Juan Parangaricutiro. Registra el autor que el lugar tenía mucha agua para regar, pero le faltaba tierra para cultivar. El Gobierno sólo les dio en posesión 170 hectáreas, de las que se usaron 67.5 para fincar el nuevo pueblo. Las 112.5 hectáreas restantes estuvieron en disputa con el ejido de San Francisco Uruapan hasta 1964, en que se falló a favor de San Juan." (Moheno, 1985, pág. 170)

Por último, Moheno escribe que en el nuevo pueblo se conservó el mismo patrón urbano, ahora dividido en cinco barrios: Santiago, San Mateo, San Miguel, San Francisco y La Asunción. Su organización fue dirigida por los principales y por funcionarios de la Secretaría de Salubridad y Asistencia. Luego los hombres fueron enviados como jornaleros agrícolas a Estados Unidos mediante el programa "Bracero", quedando viejos, mujeres y niños en el pueblo. En 1945 llegó el Cura Alberto Mora Esqueda e inició la construcción del nuevo Santuario. "Para 1946, la vida festiva del pueblo de Parangaricutiro se había normalizado y con ella toda la vida comunal." (Moheno, 1985, pág. 172)

En el otro texto, el sacerdote David Zavala escribe también la historia de Parangaricutiro. Inicia diciendo que en 1877 se expuso por primera vez El Lienzo de Jucutacato, descubierto por el Franciscano Alonso de la Rea y que consta de 36 cuadros marcados con letras del alfabeto. "De las distintas interpretaciones, se concluye: este lienzo relata la peregrinación de un pueblo náhuatl, descendientes de los Toltecas que llegan a establecerse en Michoacán, peregrinación hecha, según parece, con el fin de encontrar minas." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 13)

Aparece "PHANTZINGO" en uno de los cuadros del lienzo y es importante para la historia de Parangaricutiro porque, a decir de Zavala, "allí encontramos la primera noticia de su origen" (Zavala Alfaro, 1972, pág. 14). Según el autor *Phantzingo* significa llevar o

encaminar, o pensar con la cabeza, tocarse la cabeza; menciona que en el lugar se pueden encontrar vestigios de las personas que vivieron ahí en los siglos anteriores “Eran los peregrinos nahuas del lienzo arriba mencionado, los ‘orejas perforadas’, orgullosos de pertenecer al reino de Michoacán, …” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 14) Por otro lado, dice que *Parátzicutiro*, luego Parangaricutiro, significa tanque de agua situado en un paredón.

Siendo sacerdote, el autor registra como una “buena nueva” que en 1524 Tangánxoan II haya sido bautizado y que, para 1526, la región haya sido visitada por los franciscanos. “¡El sayal franciscano abría sus brazos sobre las cumbres de la sierra tarasca! ¡Los habitantes de Phantzingo se inclinaban ante la Cruz de Cristo!” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 15)

Zavala caracteriza como trágicos los eventos acontecidos entre 1529 y 1530, cuando Nuño de Guzmán, presidente de la Primera Audiencia, llega también a la región para saquearla y con crueldad mata al Rey Caltzontzin en Santiago Conguringo. Sin embargo, por esos años llegó también a la región Fray Juan de San Miguel y en 1532 visita la Sierra.

> “Desterró de los indios el odio a sus conquistadores y les fue bajando de las cuevas al valle, y con suaves palabras los llevó a los solares. Consagró cada pueblo a un santo hízole capilla y les enseñó a hacer órganos para coro, a fabricar rosarios, molinillos y a tocar instrumentos musicales.
>
> Fue él quien reconquistó PHANTZINGO y rancherías de los alrededores, quienes en correrías posteriores de Fray juan, ocuparon el valle de Capatzin, con el nombre de Parangaricutiro. Cuenta la tradición que les trazó el pueblo, dándoles por patrón a San Juan Bautista. Por los datos que a mano se tienen, parece que la reconcentración se hizo movilizando a los habitantes de San Juan Andajchura (junto al cerro), los de Tzintzícaro (pared vieja), los de Tzicatatácuaro (lugar donde se encierran las gallinas), los de Tzirajpan (humear en el llano), los de Cutzato (lugar de arena), y los de Corínguaro (los de Templo Viejo), que formaron así los distintos “huapátzecuas” o “barrios” de Parangaricutiro, a saber: el barrio que da el Patrón, San Juan Bautista; Phantzingo con la devoción a la Inmaculada del Hospital; y seguidamente, por orden: San Mateo, Santiago, San Miguel, Asunción, San Francisco y la Natividad.” (Zavala Alfaro, 1972, págs. 22-23)

Luego llega a Michoacán Vasco de Quiroga.

> “Parangaricutiro también supo de su amor. Dicen que él les organizó la música y siguió fomentando la industria de las COLCHAS, que Fray Juan de San Miguel había

> enseñado a los de Phantzingo. De su celo pastoral nació también la idea de elevar -siendo ya Obispo en 1538- la "visita" de Tzirosto a la categoría de Parroquia, procurando con eso cumplir en esta región del Tancítaro lo que había dicho por escrito al Emperador:
>
> - 'Estando derramados y solos los indios por los campos, padecen agravios y necesidades y es imposible doctrinarlos en vista de la escasez de ministros.'" (Zavala Alfaro, 1972, pág. 24)

De acuerdo con el autor, la meta de Don Vasco o Tata Vasco, como lo llamaron los oriundos de esas tierras, era "-como lo declara en su testamento: 'transformar la vida de los indios de salvaje en humana y de humana en cristiana.'" (Zavala Alfaro, 1972, pág. 25)

Es interesante cómo describe Zavala la reorganización de los pobladores, no solamente en términos espaciales, sino en todos los aspectos de la vida, como si antes de ese momento esas personas (que a sus ojos no lo eran) no sabían hacer nada.

> "Como Fray Juan de San Miguel, pero con originalidad propia, funda hospitales, se opone a las injusticias de los encomenderos españoles, alienta a los frailes, forma sacerdotes, crea fuentes de trabajo, organiza el comercio, enseña el a b c, la doctrina moral y la agricultura, cuida de los enfermos, corrige a los escandalosos, etc.
>
> Profeta y precursor, TATA VASCO, se adelanta a los tiempos futuros, trató e hizo realidad 'el que cada hombre fuera un miembro útil a la colectividad…' 'Creador de una economía política enraizada en la dignidad del hombre y en la justicia social, organizó la vida de los pueblos tarascos con la erección de industrias y artesanías, el perfeccionamiento de las técnicas y el eficaz aprovechamiento de los recursos de la naturaleza[14]." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 25)

Según Zavala, en 1537 llegaron los agustinos a Michoacán y en 1575 a Tzirosto, en donde estuvieron hasta 1775, es decir, doscientos años. "Sin duda fue Fray Sebastián el primer agustino que pisó tierras de Parangaricutiro, y aunque breve su estancia, la agricultura, la industria, el comercio y la música, recibieron fuerte impulso. Él comenzó a construir la iglesia parroquial, que después llegara a tener fama en la sierra tarasca." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 31) Sin embargo, el 23 de junio de 1767, Fernando VI expidió una cédula para que se entregaran las parroquias al clero secular. "Parece haber tocado

[14] En este párrafo se puede apreciar la implantación del capitalismo en los pueblos originarios a través del colonialismo religioso.

a Fray Diego Rojas hacer la entrega Parangaricutiro después de 1768 y antes de 1775, al primer Cura Propio, D. Desiderio Enríquez.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 33)

Zavala destaca a algunos frailes por sus aportes durante su paso por Parangaricutiro: Fray Sebastián González, se debe a él todo el edificio del convento y acabar la nave de en medio de la iglesia, de las tres que tuvo; Fray Francisco de Muñoz (1638) fomentó la industria de las colchas; Fray Clemente de Ortega (1647) doró el tercer cuerpo del retablo; Fray Manuel Delgado (1632) arregló la torre y el campanario; Fray Antonio de Gudiño enfrentó la peste en 1673 y compró el órgano; y Fray Miguel de Elizarrarás arregló el bautisterio y la fachada de la iglesia en 1732. “Mas entre todos los acontecimientos sucedidos durante la regencia de los agustinos en San Juan Parangaricutiro, hay dos que ocupan lugar especial: la llegada a San Juan de la NANA HUARI DE LA CONCEPCIÓN, y sobre todo, la llegada DEL SEÑOR DE LOS MILAGROS, …” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 36)

La llegada al pueblo, primero de la Virgen de la Concepción y su campana, y luego del Cristo de los Milagros, corresponden a narraciones o leyendas milagrosas. De la virgen y su campana, según la narración de Luis Anguiano Equihua, se dice que fueron abandonadas en Pantzingo cuando los pobladores son llevados a Parangaricutiro a fundar el nuevo pueblo, luego un indígena fue a traer leña cuando escuchó la campana y una paloma blanca lo llevó hasta el nacimiento de agua y se metió en un tronco de encino viejo y seco, cuando iba a abrir el tronco con el hacha el tronco se abrió y apareció la virgen. “La extraña aparición pronto corrió de boca en boca. La ‘Nana Huari’ del cielo también acariciaba a los purépichas.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 38) La colocaron en uno de los altares laterales de la iglesia, pero desapareció durante la noche y al otro día un pastor la volvió a encontrar en el mismo lugar, le dijo que edificaran su propia capilla y así los hicieron.

La narración de Hipólito Toral (1865-1953) sobre el origen del Señor de los Milagros dice que llegó cuando se comenzaba a formar el pueblo.

> “En esa época los aborígenes adoraban a los falsos dioses y nada menos tenían un ídolo en forma de Cristo que más bien parecía un monstruo con cabellera larga hecha de roble o encina mal forjado y de pronto debido a la aparición del Santo Cristo se formaron dos partidos entre los habitantes. Unos siguieron adorando al ídolo y otros al verdadero Dios, hasta que por fin con la influencia e intervención de los P:P: Religiosos, se estableció la religión católica, dejando al Señor de los Milagros como

único adorable y quemándose desde luego el citado ídolo." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 43)

La leyenda dice que Nicolás Maricho "compró" la imagen del Señor de los Milagros a un vendedor que no dio su nombre, estuvo hospedado en su casa tres días sin tomar alimentos y desapareció en las orillas del pueblo. El vendedor traía tres cristos y Maricho eligió al más trigueño.

> "Al tercer día de la compra de la imagen, llegó un padre religioso de la compañía de los Agustinos, que vivía o tenía su convento en el pueblo de Zirosto a tres leguas de distancia de este pueblo, quien sabedor de la compra de la imagen ocurrió a la casa de Maricho, y como aún se encontraba ahí el aventurero, el padre religioso le pidió detalles a solas procediendo a la bendición del Santo Cristo, ordenendo que se le preparara su oratorio provisional, al dueño de la casa o familia de los Maricho, que le asearan todos los días poniéndole sus flores y se le diera culto porque iba a obrar milagros estupendos el Señor de los Milagros, y tan luego que fue bendecido, se separó el aventurero… Se fijó la celebración de su fiesta anual el 14 de septiembre, día de la exaltación de la Santa Cruz, y en efecto, en el transcurso de año y dos meses de aparecido o comprado, fue trasladado de la casa de Maricho al templo parroquial el 13 de septiembre de 1600 con gran pompa y solemnidad." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 45)

Así inicia el culto al Señor de los Milagros. Como parte del relato de las fiestas que se hicieron en aquellos tiempos, Zavala menciona que la música se hacía acompañar de violín, guitarra, tambor y teponaztle, en su análisis, el autor hace patente que el hecho de la llegada del cristo a Parangaricutiro es una "aparición" y de que el Señor de los Milagros "…tomara los rasgos tarascos, enalteciendo e idealizando así a la raza michuaca." (Zavala Alfaro, 1972, pág. 50)

En su siguiente capítulo, Zavala expone la "vida misma" del pueblo. Inicia hablando de la Danza de los Kúrpites que significa "los que se juntaron". Expresa que es una danza de origen purépecha y legítima de Parangaricutiro, también dice que en un inicio las máscaras eran de animales, como venado, coyote o leopardo, que trataban de imitar los sonidos de éstos y de ahí derivan sus gritos característicos. "Los instrumentos musicales que se usaban para el baile era el Tan-tan Tzicuar y el Teponaxtle; ahora es una banda". (Zavala Alfaro, 1972, pág. 55) Explica que con el tiempo las máscaras "semisalvajes" fueron suplidas por las de personas y que eso "con toda seguridad" fue una influencia de los evangelizadores. Luego de describir una serie de danzas y fiestas Zavala habla de la

forma de gobierno, mismo que refiere, fue instituido por Tata vasco y Fray Juan de San Miguel. Luego de mencionar los diferentes cargos escribe “Todos estos cargos tuvieron gran arraigo en el pueblo y aún hoy subsisten, aunque la mayoría de ellos son simbólicos, concretándose por ahora en ayudar a la iglesia y estar al cuidado del sacerdote de que no le falte lo necesario.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 65)

Para hablar de la “persecución religiosa” entre 1926 y 1929 el párroco dice que

> “Las riendas del poder estaban en manos de una caterva sin Dios, precedida por el nerón mexicano, Plutarco Elías Calles, presidente de la nación de 1924 a 1928.
>
> Se dan las primeras leyes: Atar las manos al Episcopado mexicano; callar la doctrina del Maestro; la enseñanza debe ser laica; el culto católico es “no grato” para la minoría que gobierna…” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 67)

En consecuencia, el arzobispo de México José Mora del Río decreta la suspensión del culto y se da paso a una lucha armada y, de acuerdo a Zavala, “desigual” entre los pobladores y el gobierno, “dragón contra cordero”, de los que “aman a Cristo Rey” y defienden sus derechos “Dios, patria y libertad”.

> “’Los hijos de las tinieblas son más astutos que los hijos de la luz’. Se recurre, -por parte del gobierno-, a la astucia, la traición, a la hipocresía, a la venta de lo que es patrimonio de todos, con el fin único de recibir ayuda y poner fin a tanto hombre valiente que sufre en los cerros y ha puesto en jaque al opresor; ayuda que se presta por nuestros vecinos del norte, y la cobrarán muy cara.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 69)

El levantamiento armado de los Cristeros tiene mayor importancia en Jalisco, Colima y Michoacán. En Parangaricutiro, registra Zavala, Juan Mincitar arengó a los pobladores a sumarse a la lucha; por su parte, el 23 de abril de 1928, el teniente Estorga “toma una medida inhumana” y evacúa el poblado. José María Cuara, Sacristán del templo, y Cayetano Antolino deciden sacar la imagen del Señor de los Milagros para evitar que la destruyan los soldados acuartelados en la iglesia. “La obscuridad los rodea; una luz brilla en su alma, en su mente despejada que había fraguado el rescate de la imagen preciada.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 71) Los dos señores entierran la imagen en el cerro, en un montículo llamado Perico y Cayetano Antolino es colgado por esta acción en los primeros días de agosto del mismo año. “El Señor de los Milagros, Cristo, es sepultado entre las lágrimas de dos de sus hijos, que lo volverán a ver hasta dentro de 5 meses, uno en el cielo y el otro, en su trono en San juan Parangaricutiro.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 74)

El 7 de febrero de 1943 inician los temblores que “anunciaban” la erupción del Volcán Paricutín.

> “El entonces presidente municipal de Parangaricutiro, Sr. Felipe Cuara Amezcua, acude en demanda de auxilio a las autoridades de Uruapan, enviando al mismo tiempo un telegrama urgente, fechado el 18 de febrero del mismo año, al C. Presidente de la República: ‘Han seguido temblores esta región carácter trepidatorio, contándose varias oscilaciones durante día y noche. Suplicamos mande ingeniero geólogo investigue sismos. Suponemos hundimiento’. Atentamente. Telegrama turnado por la Dirección de Geografía, Meteorología e Hidrología, al Instituto de Geología, ya que se trataba de un asunto de su competencia.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 75)

Dos días después en la tarde surge el volcán en el llano de *Cuyiutziro*, águila pequeña o aguilita, en la “joyita” llamada *Quitzocho*, a tres kilómetros de Paricutín. “El pavor cunde en los lugareños de Parangaricutiro, pues es tal la intensidad de los sismos, que hasta en Toluca, capital del Edo. De México, las campanas de los templos repican sin que hombre alguno intervenga.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 78)

El pueblo es trasladado con el apoyo del General Lázaro Cárdenas y el Gobernador de Michoacán Félix Ireta.

> “Las autoridades eclesiásticas, Sres. Obispos, Manuel Fulcheri y Salvador Martínez Silva, al igual que las gubernamentales, ordenan que los feligreses de San Juan deben salir del peligro inminente que ya está en los dinteles del pueblo. Y así fue como el 10 de mayo de 1944, toda la gente de San Juan Parangaricutiro, traspone los umbrales de sus puertas para iniciar una nueva vida, un nuevo pueblo, en un nuevo amanecer incierto…” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 85)

En este punto vamos a agregar un pequeño libro en el que Rosa Plá condensa “Los Días del Volcán Paricutín” porque nos permite ver la fractura, la coyuntura, el antes y el después de la vida de San Juan Parangaricutiro a la luz de esos acontecimientos. Inicia su relato con un comentario de Martina Aguilar que decía que antes nadie iba a San Juan Viejo, que allá no podía entrar nadie de fuera porque en seguida lo sacaban del pueblo “diciéndole que lo iban a matar”. “No es como ahora que viene harta gente y uno no sabe ni quién es, ni nada.” (Plá, 1987, pág. 7) Eso habla de que en ese momento era una comunidad cerrada con un equilibrio interno, cuya relación con el exterior era mínima. Dice la autora que en ese tiempo ni los sanjuanenses ni sus vecinos se podían imaginar que pronto iban a ser el centro de atención del mundo.

El 20 de febrero hizo erupción el Volcán Paricutín en las tierras de Dionisio Pulido en Cuiyutziro, vecino de la comunidad de Paricutín, en el municipio de Parangaricutiro. El fenómeno geológico tuvo una duración de aproximadamente 10 años y fue la primera vez que podía ser estudiado un fenómeno de esa naturaleza con los avances científicos del siglo XX, además, fue la primera vez que un volcán era estudiado de principio a fin. Dice Rosa Plá que "En esta ocasión los geólogos pudieron, como en un teatro, escoger el mejor ángulo para observar a sus anchas el crecimiento de aquella montaña." (Plá, 1987, pág. 11)

Entre otras cosas, Plá cuenta que sacaron la imagen del Señor de los Milagros de la iglesia y la pusieron en una capilla improvisada viendo al volcán pues pensaban que al ver lo que estaba sucediendo tendría misericordia y detendría el desastre. La idiosincrasia local debió de haber sufrido un gran choque cultural pues expone Plá que, además del turismo y los investigadores, "A causa del volcán llegó también -un año después- por primera vez a San juan y a México uno de los pocos helicópteros que estaban funcionando en el mundo. Se trataba de un aparato del ejército de los Estados unidos." (Plá, 1987, pág. 29) De esa manera, se desarrollaron dos interpretaciones del fenómeno, una basada en la tradición y en la enseñanza religiosa que hablaba de un castigo divino y la científica que explicaba que era un fenómeno de la naturaleza. "Mientras las gentes del lugar hacían rogativas y pedían perdón, los sinarquistas encabezaban las procesiones religiosas diciendo "México ha agraviado a Dios." (Plá, 1987, pág. 31)

El sacerdote José Caballero, después de 10 años de servicio en Parangaricutiro pidió su cambio debido a los acontecimientos del volcán en 1943. Llegó en su lugar Javier Hernández. Ante la negativa de los pobladores de dejar aquel lugar, el nuevo sacerdote tomó la decisión de llevar la imagen del Señor de los Milagros a Corupo, en mayo de ese año, lo cual causo división en el pueblo y siendo su símbolo más importante, dice Plá, "…amenazó por primera vez desde el comienzo de las erupciones, con destruir los lazos que identificaban a los habitantes de San Juan como una unidad cultural." (Plá, 1987, pág. 39) Al amanecer del día siguiente Javier Hernández decidió regresar a Parangaricutiro y colocar de nuevo al cristo en el altar y no en el tejabán.

En agosto se propuso un nuevo lugar a los habitantes cerca de Ario de Rosales, pero de nuevo la mayoría se opuso, sobre todo los "más" indígenas. Los que decidieron partir no se llevaron consigo al Señor de los Milagros y al ser una decisión individual, los que se quedaron consideraron que habían decidido dejar de ser parte de San Juan. Se asentaron en la ex hacienda de Las Animas, conocida también como La Fina o Puente

Alto pero pronto los nuevos habitantes le llamaron “El Pueblito”. Javier Hernández se fue al nuevo asentamiento por lo que un nuevo sacerdote llamado Ezequiel Montaño quedó al frente de Parangaricutiro. En el pueblito hubo un enfrentamiento armado con ejidatarios vecinos que consideraban suyas algunas tierras que fueron donadas por el gobierno y murieron algunos hombres por lo que la población se comenzó a dispersar. “En San Juan se corrió la voz de que la gente que se había ido al Pueblito había sido castigada por abandonar el pueblo y el Cristo de los Milagros. Ante esta experiencia, se reafirmó en San Juan la actitud de muchos de permanecer en el pueblo.” (Plá, 1987, pág. 45)

Se dio también una migración individual que no era tan mal vista porque se tomaba como una medida temporal ya que partía la familia, pero se quedaban los hombres. Los emigrados llegaban a la casa de algún pariente o amigo en otro pueblo en espera de poder regresar. “Sin embargo, a pesar de que estas migraciones no causaron conflictos importantes en la comunidad sí causaron un relajamiento e inestabilidad en los lazos familiares.” (Plá, 1987, pág. 48) De la misma manera los nuevos matrimonios partían a otros pueblos con mejores condiciones. Esta forma de migración también afectó el tejido social porque en la familia tradicional de Parangaricutiro cohabitaba en la misma casa abuelos, padres e hijos.

Hubo muchos exhortos para trasladar al pueblo durante todo el año, tanto del clero como de funcionarios públicos.

> “Sin embargo, estos personajes causaban recelo y desconfianza porque -sobre todo la figura de Cárdenas- eran asociados a la represión contra la iglesia y contra los cristeros. En aquel momento el movimiento sinarquista se había ocupado de reafirmar aquella percepción de Cárdenas recordándole a la gente que su periodo en la presidencia de la república se había caracterizado por su política comunista, la cual era, por definición, antirreligiosa.” (Plá, 1987, pág. 53)

Otra razón que menciona Rosa Plá para no mover el pueblo, era la inconformidad de perder su posición como cabecera municipal pues sabían que de moverse pasarían a ser una tenencia.

Finalmente, en marzo de 1944 hubo una asamblea en la que, ante una situación cada vez más peligrosa, se logró llegar al acuerdo de que el pueblo se trasladaría si lava llegaba al cementerio, mismo que estaba en su límite oriental. Narra Plá que mucha gente fue frente a la lava y se arrodillaban sobre los sepulcros de los antepasados para pedir misericordia, pero a medida que la lava “…cubre lote tras lote y que destruye cada calle

una tras otra…" no tuvieron más remedio que partir, a pesar de su "profundo arraigo a esta tierra".

En el nuevo asentamiento, como tenencia de Uruapan, había condiciones muy precarias, no tenían servicios, iglesia, escuela, ni animales o tierras de cultivo. Sobre el sinarquismo la autora explica que "El movimiento político más importante de los últimos años los había abandonado y se sentían defraudados…" Ante esa situación la mayor parte de los hombres comenzaban a partir a Estados Unidos a través del programa Bracero.

Para cerrar este capítulo son pertinentes dos reflexiones. La primera es que, tomando en cuenta que uno de los primeros indicios de la existencia de Pantzingo está en la migración narrada en el Lienzo de Jucutacato, y que el pueblo ha sufrido dos reubicaciones, primero ante la catástrofe de la colonización y luego ante la erupción de un volcán, es posible afirmar que San Juan Parangaricutiro es un pueblo itinerante, un pueblo migrante. Del primer traslado de la población hecha por los frailes españoles se tienen pocos datos, pero debe de haber sido igual de difícil y dolorosa que la segunda. Del éxodo derivado de la erupción del Volcán Paricutín es más palpable tanto el acontecimiento como las implicaciones sociales y culturales, así como la reconfiguración del municipio de San Juan Parangaricutiro.

> "San Juan Nuevo se forma a partir de la erupción del Volcán Paricutín. Es difícil saber qué tanto cambió la vida de sus pobladores a partir de este evento. Algunos creen que atrasó su desarrollo porque allá ya eran cabecera municipal y tenían servicios que otros pueblos no, como teléfono. Otros consideran que, al acercarle a 10 minutos de Uruapan, segunda ciudad en importancia del estado de Michoacán, le acercó también a la modernidad. Lo que queda claro es que San Juan siempre se ha considerado a sí mismo como un pueblo próspero y ha sido también considerado así por los pueblos que le rodean." (Ortiz Cuara, 2011, pág. 93)

Es menester hacer hincapié en la reconfiguración del municipio pues, aunque le fue regresada esa categoría, en el proceso le fue enajenado el pueblo viejo. De acuerdo con la normativa lo recupera como comunidad indígena pero no lo hace como municipio, lo cual tiene importantes consecuencias económicas, pero sobre todo es una cuestión de identidad y apego a la tierra. Es una cuestión de voluntad política y una deuda histórica del gobierno con esta población que ha privilegiado los intereses monetarios de Uruapan sobre los intereses de un pueblo originario y su lugar de origen y de culto.

Cuando los hombres partían durante la colonia para trabajar en las minas y en las

obras arquitectónicas era un viaje sin regreso. Como parte de la apertura del pueblo a la comunidad global, cuando los hombres parten a Estados Unidos mediante el programa Bracero en un inicio implica también una fractura en el endeble tejido social que había en ese momento derivado de las migraciones y condiciones de vida que propició el volcán, pero después se convirtieron en una nueva forma de vida de muchas familias e incluso en un nuevo rito de paso para los jóvenes varones que al llegar a cierta edad tienen el impulso de ir a probar suerte a "Los"[15] por lo que casi todos los varones y ahora también muchas mujeres, han ido a trabajar a la vecina nación.

> "Una de las implicaciones que tuvo en la composición social fue la disolución del orden social que dividía jerárquicamente a mestizos e indios. El orden emergente se estipuló a partir de las posibilidades económicas de las personas independientemente de su ascendencia y de la posesión de tierras que antes era tan determinante, por lo tanto, las posibilidades económicas que abrió el bracerismo se convirtieron para muchos en un escalafón social, dando un nuevo sentido a la migración a Estados Unidos, no ya como último recurso para la supervivencia de la familia sino como una empresa deseable y por lo mismo, para muchos jóvenes varones se tradujo en una especie de ritual de paso a la maduración." (Ortiz Cuara, 2011, pág. 102)

La segunda reflexión es que, siendo Parangaricutiro un pueblo itinerante, el rol de las mujeres ha sido fundamental. Al final de su documento, Plá escribe "Ante el recuerdo del viejo pueblo que, igual que el paisaje, se encontraba en cenizas; mujeres, niños y ancianos, se quedaron con la tarea de construir un nuevo pueblo." (Plá, 1987, pág. 65) El "quedarse" de las mujeres implica mucho trabajo, muchas carencias e incluso abandono, pero también continuidad, apego y amor al pueblo, a la familia y a las tradiciones. "En ese sentido las mujeres se consideran un grupo de resistencia ante el cambio pues han sido éstas las que continuaron en mayor medida con las tradiciones de sus pueblos y porque al emigrar familias completas se reproducen en comunidad las costumbres fuera del pueblo." (Ortiz Cuara, 2011, pág. 101)

Por último, hay que agregar que poco a nada se ha escrito sobre lo que implicó el cambio de lugar para las personas que ya vivían en la ex hacienda de Los Conejos y las rancherías de los alrededores. La antigua distinción entre indígenas y gente de razón se trasladó a la distinción entre los que son y los que no son de San Juan, entre los de San

[15] Así se refieren a "Los Estados Unidos".

Juan y las gentes “del rancho”. Esa división, que en un principio fue tajante, se ha ido diluyendo con el tiempo, pero no porque sea una sociedad más igualitaria sino porque, tristemente, la sociedad se ha occidentalizado en su nueva organización social por estratos económicos. El auge que ha tenido la región por el cultivo del aguacate, si bien no ha acabado con los usos y costumbres, sí ha aumentado el consumismo y las diferencias de clases. En cualquier caso, creo que los investigadores tienen una deuda pendiente con “los del rancho”.

Respecto al tema que aquí interesa, la música de Parangaricutiro, se pueden encontrar indicios de su presencia a lo largo de la historia de la comunidad, de manera particular se sabe que fue uno de los medios de colonización implementado por los religiosos, por lo que se puede decir que ha estado presente antes, durante y después del proceso de conjunción de las dos culturas. El presente trabajo está ubicado en el después, luego del proceso de Independencia y en el contexto de la construcción de la identidad nacional, lo cual incide en la manera en la que las personas de Parangaricutiro hacen su música.

1.3. Delimitación temporal

Luis Cuara Amezcua nació a principios del siglo pasado, aunque no era el mayor de los hijos llevaba el nombre de su padre, el también músico y compositor Luis Cuara Guerrero. El archivo encontrado en su propiedad contiene una gran cantidad de partituras manuscritas, algunas de finales de 1800 firmadas por Luis Cuara padre, por su hermano Felipe Cuara Amezcua (el cual era presidente municipal cuando hizo erupción el Volcán Paricutín en 1943) y por algunos otros músicos, aunque muy pocas piezas son originales[16]. Sin embargo, el cúmulo de partituras da un panorama general del tipo de música que se tocaba en Parangaricutiro en este periodo, que va de finales del siglo XIX hasta finales del siglo XX, en un principio óperas, valses, marchas, sones y sobre todo música sacra y de coro, incluso en latín, pasando por música comercial y después del volcán, finalmente, música purépecha. Lo que permite delimitar el periodo es el hecho de que la partitura con la fecha más antigua es de 1876 y la más reciente es de 1992.

1.4. Planteamiento del problema

La música, en el contexto purépecha antes y después de la Conquista, está ligada a sus fiestas y tradiciones. Néstor Dimas dice que

> “Es indiscutible la importancia que tuvo la música, el canto y la danza para las ceremonias

[16] En este caso es necesario diferenciar entre partituras hechas a mano y las partituras correspondientes a una composición original.

de los antiguos p'urhépecha. Existía en la época prehispánica una organización ritual bien definida por los señores principales. Había sacerdotes o diputados dedicados exclusivamente al oficio de atabaleros[17] que participaban en ceremonias oficiales en los templos llamados yácatas o cués. Algunos de los que tañían los atabales se llamaban atapacha y otros que tañían las cornetas se llamaban pungacucha". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhrépecha, pág. 259)

Se reconoce la música tradicional purépecha como resultado del sincretismo entre la música indígena y la música traída por los frailes luego de la Conquista, principalmente cantos religiosos y géneros europeos.

"También los agustinos impartieron la enseñanza de la música y el canto, entre ellos y probablemente el más importante, fray Sebastián de Trasierra. Según Álvaro Ochoa, el fraile no tuvo mayores problemas para que los p'urhépecha de la sierra aprendieran la versión europea del canto, y ya pasada la prueba destacaran los de Parangaricutiro y Zacán, en donde Basalenque afirma que: '[...] hay tanta curiosidad en la música de coro y la doctrina que iguala a la de Tzirosto' (Basalenque 1963: 264)". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhrépecha, pág. 299)

Más adelante Dimas asienta que es contradictoria la falta de partituras y la suposición de que la música se transmitiera de manera oral puesto que se sabe que los purépechas sabían leer y escribir nota:[18]

"Aún no se tienen fuentes que contengan ejemplos de partituras del tipo de música p'urhépecha de los siglos XVI, XVII o XVIII. Se dice que esta música se ha venido transmitiendo por la tradición oral, lo cual parecería contradictorio, ya que las fuentes escritas hablan de la habilidad que tuvieron los p'urhépecha en la lectura y escritura. Podría ser que dichas partituras se encuentren archivadas en las parroquias o se guarden celosamente entre los archivos personales de familiares de músicos, como documentos hereditarios o como los títulos primordiales de las comunidades, o que se hayan quemado durante los diversos movimientos sociales que se han originado en las poblaciones". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la socuedad p'urhrépecha, pág. 299)

El autor considera que la secularización de la música da lugar a lo que hoy se conoce como pirekua. Actualmente la pirekua es una manera de exaltar el orgullo étnico, así como uno de los pocos espacios de expresión de la lengua purépecha y sus letras son un lugar

[17] Los atabaleros eran tañedores del atabla, una especie de tambor.
[18] Al respecto Antonio Ruíz comenta que no es necesariamente contradictorio pues no solamente es posible, sino que de hecho convivieron las prácticas orales y escritas en la época Virreinal. En el mismo sentido Dení Trejo dice que en occidente también se practica la música sin partituras.

en donde se plasma su manera de ver y vivir el amor, las costumbres y la historia. Sobre su escritura, Dimas asegura que “Las pirekuas antiguas han corrido la misma suerte que la música escrita. De los escasos textos conocidos del siglo XIX, no tenemos datos precisos, aparte de los años de recopilación o edición. En su mayoría se desconoce el autor, por lo que se rescatan como ejemplos anónimos”. (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la socuedad p'urhrépecha, pág. 230)

De acuerdo con Chamorro es posible distinguir entre la música purépecha tradicional y la música purépecha contemporánea. Dice que la etnomusicología identifica un género regional o tradicional según los estilos melódicos y rítmicos. Este género es interpretado por bandas e instrumentos de aliento, orquestas mixtas de cuerdas y alientos, así como por dúos o tríos guitarristas. El género de música tradicional, a decir de Chamorro, es conocido en los pueblos como la “música de los anteriores”, es decir, se reconoce una ruptura de la música tradicional de principios del siglo XX y la música tradicional moderna que ha sido adaptada luego de la apertura de las comunidades indígenas a la sociedad mexicana. El género tradicional reconoce cuatro estilos fundamentales: la pirekua, el abajeño, el torito y el son, cuyo papel pervive en las fiestas y celebraciones, como parte de la religiosidad popular tarasca y sus manifestaciones secularizadas, las cuales en términos populares se expresa diciendo que “lo que tira el atrio lo recoge la plaza del pueblo”. Por su parte, y tal vez como parte de la misma secularización de las fiestas purépechas, Chamorro asegura que los jóvenes tienden al baile de salón como la cumbia y la música norteña e incluso a otras influencias derivadas de la alta migración a California. Es difícil separar o clasificar a la música tradicional michoacana en estilos regionales si bien se distingue a los compositores por su lugar de origen o comunidad como si fueran una línea de composición e interpretaciones de este género. Chamorro menciona, por ejemplo, que “De lo que tenemos noticias especialmente es de los templos y los centros de enseñanza y práctica musical, conocidos como las *visitas* de San Juan Parangaricutiro, San Pedro Zacán, San Felipe y San Francisco Corupo”.

Respecto al género, Chamorro considera que es posible distinguir unidades mínimas que le caracterizan como el uso de un bajo acompañante, de la hemiola y de figuras de corcheas denominadas “el cuatrillo”. Aclara que no tiene relación con los abajeños de la Tierra Caliente, debido a que, por su tamboreo, sincopado e improvisación parecen tener influencia africana.

Con la intención de salvaguardar la música purépecha se declararon la pirekuas o

canciones purépechas como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad en 2010. Independientemente de la intención de la UNESCO al crear una figura de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, el hecho de que se haya sometido a este proceso a la pirekua ha desatado un debate importante entre los pireris, compositores y cantantes de las pirekuas, debido a que consideran que no fueron tomados en cuenta para llevar a cabo dicho proceso por parte del gobierno del estado, así como por considerar que es en realidad un proceso de "turistificación" de la tradición musical que en nada les beneficia. De hecho, la "turistificación" surge bajo la lógica económica, por lo cual no sólo no beneficia, sino que genera desigualdad:

> "La turistificación del país ha implicado una reconfiguración no sólo de los territorios y sus espacios, sino de las relaciones sociales e interculturales. Ha producido a sus "expertos" que orientan y definen las rutas por donde deben pasar los turistas: donde comer, dormir, comprar y/o disfrutar durante el viaje. Son estos expertos en ventas los mediadores que interpretan o "traducen" a los turistas la cultura de los p'urhépecha…El turismo no sólo produce nuevos nichos de mercado sino también nuevas formas de dominación. Éstas se hacen presentes de distintas formas y los lugareños pierden autoridad y control sobre su propia cultura". (Flores Mercado, 2017, pág. 222)

La cultura desde el Otro y para el Otro difícilmente representa a los valores e identidad de la cultura no europea. En ese sentido resultan importantes las formas de resistencia, resguardo y administración de lo tradicional, en este caso de la música tradicional, para que se conozca y signifique la cultura originaria o tradicional de manera auténtica.[19]

Las referencias de los frailes y etnomusicólogos indican que en el enclave de San Juan había un grupo de músicos y sus familias (entre ellos la familia Cuara) que, juntos, son una unidad de música tradicional. Para conocer e historiar el contenido del archivo musical se plantean las siguientes preguntas: ¿En qué momento histórico se forma esta escuela?; ¿Quiénes la componían?; ¿De qué manera se transmitían los conocimientos musicales?; ¿Qué tipo de música tocaban y componían?; ¿Para qué la componían?; ¿Qué tipo de banda e instrumentos tenían?; ¿Qué géneros compusieron y cuáles eran las temáticas de dichas composiciones?; ¿Las composiciones son una forma de resistencia cultural? Ya sea por el tema que tratan, el contexto en el que se tocan o cantan o por utilizar el lenguaje purépecha.

[19] Sobre la dificultad de definir lo que es o no es música tradicional, Antonio Ruíz señala que lo que los pueblos originarios consideran tradicional puede incluir el canto religioso en latín, incluso más que los cantos en su lengua materna. Por su parte Dení Trejo señala que es polémico equiparar lo tradicional con lo auténtico pues da la idea de que no ha se ha modificado con el tiempo.

El objetivo de la investigación es conocer e interpretar el contenido del acervo para poder tener un panorama histórico de la música tradicional o pirekuas de Parangaricutiro durante el siglo XX. La importancia de realizar este trabajo consiste en conocer la historia musical de una familia de músicos, ubicada en el enclave de Parangaricutiro a sólo cien años de la Independencia de México. El conocer esta línea de músicos y compositores de música tradicional purépecha o pirekuas debe, en última instancia, ayudar a comprender mejor el panorama histórico-musical general de este género dentro de una relación desigual entre lo eurocéntrico y lo indígena u originario.

1.5. Hipótesis

En esta propuesta de investigación se parte de que había una familia de músicos en la población de San Juan Parangaricutiro liderada por Luis Cuara Guerrero, una familia que forma parte de la tradición local de esa comunidad. Debido a la preparación de Luis Cuara padre[20] (y probablemente también de otros músicos del pueblo) en un conservatorio de música, tenía un amplio conocimiento y música de tradición occidental que adaptaba a las tradiciones y condiciones de vida local que corresponde a un pueblo originario sumamente religioso[21].

Como lo muestra el acervo, esta línea musical de la Sierra Purépecha tiene un amplio repertorio de la música europea, pero eso no llevó a la desaparición de la música tradicional purépecha que aparece solamente al final del archivo, después de la segunda mitad del Siglo XX. La pregunta de investigación es ¿por qué entre las partituras más antiguas del archivo no hay música tradicional purépecha? Para responderla consideramos que en ese momento había una clara diferencia estratificada de mayor a menor, entre la música “culta” europea y la música ágrafa “indígena”, es decir, aunque ya se estaba en el periodo poscolonial el proceso de aculturación aún era muy claro y sistemático, como en el caso paralelo del uso de la lengua indígena y de sus conocimientos, que bajo la idea del paternalismo indigenista se buscaban eliminar pues pretendía integrar y modernizar a los indígenas como condición para el progreso y el desarrollo del país. Por lo anterior, se tiene la hipótesis de que sí había música tradicional purépecha a finales del 1800 pero estaba restringida a otros espacios más profanos, alejados del culto religioso, aculturador de suyo. Conforme avanza la temporalidad del archivo la música se va alejando del espacio religioso y da cabida a la música popular y

[20] De acuerdo a comentarios de familiares y personas mayores de San Juan Parangaricutiro.
[21] Antonio Ruíz puntualiza que a ese proceso se le llama apropiación. Un músico aprende nuevos géneros de la música europea y los lleva a su pueblo adaptándolos a las costumbres locales.

finalmente admite la música tradicional purépecha. Lo anterior puede significar que a pesar del proyecto aculturador ejercido desde el gobierno y la iglesia, el proceso de hibridación o mestizaje continúa y permite que la música originaria adopte algunos instrumentos occidentales[22], probablemente algunos sonidos y compases y que sea traducida al lenguaje musical occidental y llevado al acervo a través de partituras[23].

1.6. La música tradicional mexicana como punto de partida

A últimas fechas se reconoce un etnocentrismo académico que ha hecho invisibles algunos fenómenos sociales y culturales que atraviesan, no sólo las ciencias sociales y humanas, sino la ciencia en general. Por ejemplo, ahora se reconoce que la Historia Universal no es sino la historia de occidente impuesta sobre Otras Historias. El estudio de los colonialismos no económicos ha tomado relevancia, los colonialismos, que además no han dejado de ser luego del periodo independentista, sino que siguen presentes y que se reconoce bajo el nombre de Neocolonialismo. Desde esta perspectiva se analizan el orden social, los elementos y los actores sociales a partir de las relaciones de poder.

> "Las fiestas populares conllevan una dramaturgia participativa que revaloriza la importancia de los símbolos, los rituales, los factores emocionales que condicionan las acciones de los participantes en un determinado contexto histórico. En ese sentido, las prácticas representativas no eran inmunes a las concepciones del poder monárquico y (pos) colonial. Al contrario, ilustraban las estructuras de significado de eventos tales como las ceremonias públicas, las funciones religiosas, las coronaciones y funerales religiosos resignificados a nivel local". (Coello de la Rosa & Mateo Dieste, Elogio de la Antropología Histórica. Enfoques, métodos y aplicacionesal estudio del poder y del colonialismo, 2016, pág. 18)

En palabras de De Sousa Santos, el imperialismo cultural y el epistemicidio son parte del trayecto histórico unilineal de la modernidad occidental. En ese sentido se tienen dos elementos importantes respecto al tema de investigación además de un orden desigual por la detentación del poder, el primero refiere a la imposición de un destino histórico y cultural, y el segundo refiere a la manera de transmitir los conocimientos de acuerdo a la episteme y la didáctica occidental. Así pues, se privilegia una forma de ser sobre las otras, que, de no acatar sus normas, caen en el espacio del no ser. Si bien se dice que la música

[22] Antonio Ruíz explica que la música tradicional es ya occidental, tal vez es más preciso decir que es el resultado de un proceso sincrético en un entorno occidental.

[23] "Es posible que, como resultado de la toma de conciencia acerca de una música propia (la pirekua y otros géneros de la música tradicional) estos músicos y otros del área p'urhépecha hayan decidido poner en notación obras que antes se transmitían de manera oral, y es claro que en esta época (sobre todo la segunda mitad del siglo XX) se compusieron muchas pirekuas que hoy son emblemáticas." Antonio Ruíz en los comentarios a este trabajo.

es un lenguaje universal, la manera de concebirla, sus usos y su forma de transmisión varían de una cultura a otra. En el caso de la música tradicional mexicana es una mezcla entre la tradición musical prehispánica y la tradición musical europea, cuyas formas, instrumentos y transmisión de alguna manera se impuso a la tradición originaria, que además traía consigo aportes de la música africana y oriental en virtud del colonialismo.

¿Desde qué momento podemos hablar de música tradicional mexicana? Tal vez ahí cabe hacer una distinción entre la música tradicional de los pueblos indígenas u originarios y la música tradicional o popular que se produce fuera de éstos, en el contexto de lo mexicano, pues algunas manifestaciones regionales abandonaron lo originario[24] para convertirse en lo mexicano, como el mariachi[25], más cercano a lo folklórico que a lo tradicional. Por otro lado, ¿hasta dónde es posible hacer esta división? Puesto que se comparten antecedentes, formas, instrumentos, etc. De acuerdo con Eduardo L. Blackaller en la actualidad la música mexicana está vinculada a la música occidental[26] pues los autores han ido asimilando el cambio en la música etnocéntrica y que esta asimilación es en última instancia una evolución de cambio y resistencia. Por otro lado, considera que la música en México está ligada a las pobres políticas culturales y educativas del país, así como a la "mediocridad y vulgaridad" que emanan desde los medios de comunicación pero que

> "Así, el primer problema ante el que hay que enfrentarse al emprender el análisis de nuestra música es la pobreza de las fuentes: la historia del arte presta poca atención a la música; el catálogo de los músicos mexicanos del siglo XX no está elaborado; muchas partituras importantes simplemente no están publicadas; apenas comienza a desarrollarse una crítica profesional; no existe una periodización de la música mexicana". (Blackaller, pág. 1)

Por lo anterior, la necesidad del estudio histórico y la creación de archivos musicales parecen fundamentales. El mismo autor afirma que se considera de manera errónea que la música mexicana comienza después de la revolución de 1910 cuando se utiliza a la cultura para crear la identidad del mexicano moderno. En ese proceso de creación se enaltece lo prehispánico como fundamento del país, pero a la vez se rechaza a la cultura indígena u originara viva y se ponen en juego políticas culturales que merman a tales

[24] Aquello que surge en los pueblos indígenas u originarios.
[25] Nos referimos al mariachi común, pues como apunta Antonio Ruíz, "hay varios investigadores que plantean que existe un mariachi tradicional y un mariachi moderno. El mariachi tradicional también está presente en pueblos indígenas como los nahuas de la Costa-Sierra de Michoacán."
[26] Para Antonio Ruíz ha estado vinculada desde la conquista, aunque hayan sobrevivido elementos de las antiguas sonoridades.

grupos.[27] Todo lo que había antes, dice el autor, cae dentro de la investigación folklórica y etnográfica. Sin embargo, Blackaller considera que la música de finales del siglo XIX y principios del XX, durante el Porfiriato, es cosmopolita y va de la mano de la vanguardia europea pero que, aunque muchos sólo ven un intento de emular la "alta cultura europea" es también un periodo fructífero que sienta las bases de la música contemporánea y da lugar a los primeros grandes compositores de la música mexicana, si bien con un marcado centralismo elitista.

Existen muchas formas de clasificar la música, por ejemplo: religiosa y profana; vocal e instrumental; clásica y contemporánea; etc. Es un problema fundamental de la música mexicana la distinción y definición de la música tradicional mexicana frente a la música mexicana en general. Un primer intento puede ser afirmar que la música mexicana es aquella que corresponde a la música occidental y que la música tradicional es la que se produce en otros grupos.[28] En esta clasificación se contemplan además dos tipos de música occidental, la música "culta" y la música popular. Como parte de la música popular se aceptan dos categorías, la música urbana y la música folklórica o propia de los pueblos, como el danzón o el fandango. Un aspecto de la música tradicional presupone que su transmisión es oral, generalmente de origen anónimo y que cumple una función en las fiestas de la comunidad, como en un matrimonio, bautizo, semana santa, etc. Por ejemplo, Josep Martí dice que:

> "La música tradicional, por ejemplo, se encontraba estrechamente ligada al ciclo de vida y al calendario, y poseía con mucha frecuencia unas finalidades y funciones bien determinadas de acuerdo con esta relación: canción de trabajo, de cuna, de romería, etc. En el caso de los productos folklorísticos, por el contrario, lo más normal es que se desentiendan de este tipo tradicional de usos y funciones, puesto que sus motivaciones ya no son las mismas." (Martí Pérez, 1999, pág. 93)

Siguiendo la lógica de la clasificación histórica, la oralidad de la música tradicional presupondría que es ahistórica, frente a la música escrita o histórica (es decir occidental). El aspecto de la oralidad de muchos grupos desde un punto de vista eurocéntrico siempre ha sido motivo de discusión en la antropología puesto que, en primer lugar, propone analizar al Otro a partir de los propios parámetros de occidente, que además es un parámetro unidimensional que lleva a una visión dualista entre los que escriben y los que

[27] Para Antonio Ruíz esto se ve desde finales del siglo XVIII y es muy claro desde la "Historia Antigua" de Francisco Javier Clavijero.
[28] Antonio Ruíz comenta que la música tradicional tiene una clara influencia occidental y que puede haber grados de occidentalización pero que hay que analizar cada caso.

no, y que se ordena u organiza jerárquicamente de acuerdo a las relaciones de poder establecidas entre los que escriben y analiza y los que no escriben y son analizados. Esta es una crítica que va implícita en la propuesta descolonizadora cuando se refiere a la necesidad de una descolonización epistemológica puesto que la forma de acercarse al conocimiento y los instrumentos que utiliza la ciencia, como lo es el lenguaje y la escritura, son presupuestos como superiores a las otras maneras de conocer. La crítica más común al respecto es que dentro del uso del lenguaje científico se ha privilegiado a la lengua inglesa como medio de transmisión del conocimiento, no debido a un mayor uso de hablantes de esa lengua, sino debido al poder geopolítico que detentan quienes la hablan. Esta crítica puede fácilmente ser llevada al ámbito de la música, es decir, debemos preguntarnos ¿por qué se debe privilegiar una forma de transmitir la música sobre las otras formas no escritas? Por ejemplo, el antropólogo africanista Jack Goody se pregunta ¿cuáles son los efectos que tiene el uso de la escritura sobre los modos de pensamiento o proceso cognoscitivo?

> "El camino por el que las formas de pensamiento han cambiado en el tiempo y en el espacio es un tema sobre el que la mayoría de nosotros ha especulado una u otra vez. Esto puede haber ocurrido al llegar a una idea de por qué los indios se comportan como lo hacen (o como creemos que lo hacen), por qué el arte africano difiere del de Europa occidental, o (cuando vemos este cuadro en una perspectiva histórica) qué yace detrás de los desarrollos del antiguo Oriente Medio, de Grecia o del Renacimiento europeo, donde nuevos caminos de pensamiento parecen haber reemplazado a los viejos". (Goody, 2008, pág. 11)

Sin clausurar el tema, el autor piensa que se ha extrapolado la idea evolutiva del salvaje al civilizado, a la de racional e irracional, científico y precientífico, etcétera bajo una visión binaria y etnocéntrica. No se trata de negar los aportes de la escritura, pero sí de ponerlos en su justa dimensión, una forma de guardar y transmitir el conocimiento.

Otro elemento importante son los instrumentos. Otto Schöndube habla de la falta de trabajo arqueológico en el área del occidente mesoamericano, menciona una serie de instrumentos prehispánicos elaborados con diversos materiales como hueso, madera, cuero, hojas, cerámica y metal, pero dice que en realidad son piezas descontextualizadas, generalmente analizadas en función de su periodo, material y técnica de fabricación pero que se carece de un estudio multidisciplinario que incluya los aspectos musicológicos de los instrumentos. De manera puntual este autor considera que

> "Por último, es indudable que de la región de Michoacán proceden muchos instrumentos prehispánicos de tipo musical, sin embargo, no conozco ninguno que sea propiamente

> tarasco, pues todos los que yo he visto son anteriores a la fundación del estado purépecha; así por el momento, creo que mientras no se obtengan este tipo de evidencias en excavaciones de sitios netamente tarascos, la mejor aproximación a su música son las fuentes escritas del siglo XVI, entre ellas la de la estupenda Relación de Michoacán". (Schöndube, pág. 108)

Por tal motivo, sin dejar de reconocer una tradición musical prehispánica, el punto de partida para la música originaria actual se da en la conjunción con lo hispano que da origen a una música propia creada con instrumentos en su mayoría occidentales, ya sea de creación propia o producto de su trato con otras culturas, sin olvidar los instrumentos traídos por los esclavos negros. En tanto que arqueólogo, Schöndube propone así que los estudios históricos relacionados con los instrumentos deben tener tres coordenadas:

1. La coordenada tiempo. ¿Cuándo?
2. La coordenada espacio. ¿Dónde? Un dónde, no solamente en sentido físico de lugar, sino en su relación contextual con otra serie de objetos y con su medio ambiente.
3. La coordenada cultural. ¿Cómo?, ¿para qué?, ¿por quién?, etc. Es decir, el significado particular del objeto en la cultura que lo produjo. (Schöndube, pág. 88)

Un aspecto muy importante y discutido de la música tradicional es la folklorización de ésta y que pertenece al ámbito de la última pregunta ¿música para qué? Héctor Vega dice que "En la actualidad es difícil estudiar la música tradicional: el contexto de la globalización y la producción de música masiva han dado como resultado una difuminación de los límites entre lo tradicional y lo comercial" (Vega, 2010, pág. 155). En ese sentido es necesario diferenciar entre la música tradicional-tradicional y la música tradicional-moderna o modernizada, tomando en cuenta ya no solamente el qué sino también quién y con qué medios se produce, además de al cambiar de ámbito la música queda mediada por el factor económico.

Otro problema para este autor, derivado del problema del contexto global, es que los músicos tradicionales están en la disyuntiva de apegarse a la tradición o no, no necesariamente por cuestiones ideológicas sino debido a las circunstancias de vida y las exigencias de la vida actual, es decir, el ver y vivir de la música como un arte sin que impere el factor económico es un lujo para los músicos de manera general. Finalmente menciona la diversificación de actores que intervienen en la creación y definición de lo que es la música tradicional puesto que en la actualidad existen diversas profesiones que rodean el crear, interpretar, grabar y distribuir la música.

Para Héctor Vega "…el concepto de tradición que se debe utilizar para el estudio de la música tradicional, tiene que hacer referencia a hábitos, rituales, formas de hacer permanente representaciones que dan unidad a un grupo social, actividades de tipo comunitario que perduran -quizá no intactas- a lo largo del tiempo" (Vega, 2010). Por lo anterior para Vega es también importante no confundir lo tradicional con lo popular si bien muchas veces no es clara la frontera entre ambas vertientes por lo que entenderemos lo popular con la música relacionada con la cultura de masas aceptando que algunas veces lo tradicional también es popular y viceversa, lo popular puede ser a la vez tradicional. En relación a eso el mismo autor considera que una vez que la música tradicional se lleva a otro espacio de expresión y es interpretada por otros actores no tradicionales, se traslada a otro sistema de valores y modo de interpretación cultural, por lo cual se convierte en una expresión popular o folklórica de lo tradicional, entendiendo que este ir y venir puede ser en ambas direcciones.

Respecto al ámbito global actual de intercambio, el autor considera que la humanidad es un producto de migraciones y relaciones interétnicas desde el principio de los tiempos y que, por lo tanto, "El primer factor importante es la formación de nuevas identidades, regionales, étnicas, incluso nacionales, que tienen un carácter diferenciador ante el otro, y en esa diferenciación crean una identidad y con ella una tradición, en este caso musical" (Vega, 2010, pág. 156). Bajo esta perspectiva podemos decir que la música tradicional mexicana tiene un origen híbrido entre la música europea, principalmente española, la música negra y la música indígena; su estudio se separa habitualmente entre el periodo prehispánico y colonial, ahora se ubica en un periodo neocolonial y de la modernidad. Vega divide la historia de la música mexicana en varios periodos: 200 años de conformación de lo novohispano; entre 1750 y la independencia; la tercera etapa lo constituye el siglo XIX hasta la revolución; y la etapa posrevolucionaria en la cual el Estado Mexicano se empeña en crear lo mexicano por encima de las particularidades locales pluriétnicas.[29]

[29] Aunque -explica Ruíz Caballero- el Estado mexicano también se apropia de ellas y les llama "músicas regionales". No es casual que en las escuelas hasta la fecha se enseñen "bailes regionales" acompañados de "trajes regionales" y "música regional".

CAPÍTULO 2. Historizar al Otro

La antropología histórica permite ver a las comunidades indígenas u originarias desde una perspectiva histórica que pretende incluirlas en la Historia Universal[30] y permite describir cómo es que esta historia tiene un impacto en sus costumbres y tradiciones (vestimenta, danza, música, comida, etc.) a partir de las relaciones de poder en las que han estado inmersas desde la colonización.

El colonialismo[31] es un periodo bien definido desde la perspectiva universal de la historia occidental, sin embargo, actualmente se cuestiona su final puesto que las prácticas extractivistas[32] y aculturativas[33] siguen vigentes entre los países de occidente y los Otros[34]. En ese sentido se considera que actualmente estamos en un periodo neocolonial[35] cuyas consecuencias se ven reflejadas drásticamente en la vida de los Otros porque la globalidad no es una cuestión meramente económica y, peor aún, a decir de muchos expertos este periodo se puede ver -paradójicamente- no como un periodo posterior al periodo colonial sino de hecho como un colonialismo exacerbado.

Este periodo está caracterizado por fenómenos ampliamente estudiados que se dan como consecuencia o a la par de la modernidad[36]: en términos abstractos la globalización[37], el etnocentrismo[38], el desarrollismo[39], la criminalización de la pobreza[40]; y en términos concretos la deslocalización de las empresas[41], el extractivismo y el

---

[30] Desde las epistemologías del Sur o desde la propuesta Decolonial, la Historia Universal, es decir de todos los grupos humanos, ha estado cercenada desde su concepción puesto que ha sido escrita desde la perspectiva única de la cultura occidental y hasta su inserción los demás grupos han sido tratados como ahistóricos, como carentes de una historia propia.

[31] RAE: "Tendencia a establecer y mantener colonias".

[32] De extracción: proceso de extracción de los recursos naturales para su venta en el mercado mundial por lo que depende de una economía financiera (Oservatorio de conflictos mineros de América Latina, 2013).

[33] Imposición de una cultura sobre otra derivada de las relaciones de poder.

[34] Este término se utiliza para caracterizar la relación dual que se crea entre la cultura occidental y las otras culturas, si bien es reduccionista logra mostrar la relación de poder que se ejerce desde el *yo* occidental hacia el *otro* periférico.

[35] Puede ser llamado de diversas maneras como "colonialidad moderna" o "posmodernidad".

[36] Tradicionalmente la Modernidad ha sido considerada la última etapa de la humanidad, a partir del florecimiento de las ciencias que lleva a la Revolución Francesa, tomada como estandarte de la igualdad y la justicia social, por lo cual es considerada como sinónimo de desarrollo y de cúspide o fin de la perfectibilidad humana. Actualmente se discute tanto la datación y lo que dio origen a esta etapa, así como la posibilidad de la apertura a una nueva etapa de la humanidad, es decir, de superar la Modernidad.

[37] RAE: "Econ. Proceso por el que las economías y mercados, con el desarrollo de las tecnologías de la comunicación, adquieren una dimensión mundial, de modo que dependen cada vez más de los mercados externos y menos de la acción reguladora de los Gobiernos." En un inicio económico tal proceso se replica en lo social, lo cultural y lo jurídico.

[38] RAE: "Antrop. y Sociol. Tendencia emocional que hace de la cultura propia el criterio exclusivo para interpretar los comportamientos de otros grupos, razas o sociedades."

[39] RAE: "Econ. Ideología que propugna el desarrollo meramente económico como objetivo prioritario."

[40] Estigmatización y exclusión hacia una persona o un conjunto de personas por el hecho de ser pobres.

[41] "Traslado de una actividad industrial de un país o región a otro lugar con la final de abaratar costes" (EAE Business School, 2018).

ecocidio[42], la explotación laboral y la neoesclavitud[43], la externalización de los costos[44], el etnocidio[45], la obsolescencia[46] y la proliferación de organismos internacionales supraestatales[47]. Este nuevo orden internacional fue creado de manera deliberada y en el cual unos países considerados pobres, periféricos o subdesarrollados tienen que pagar tributo a los países ricos, centrales o desarrollados en virtud de sus deudas y "apoyo" para su crecimiento, lo cual ha generado la mayor desigualdad política y económica de la historia, más que en el tiempo del absolutismo monárquico. En un sentido práctico significa que el 1% de la población posee la mayor concentración de la riqueza de la historia (Oxfam internacional, 2018) y que la democracia -y la propia Modernidad- se ha convertido en una falacia de la equidad.

2.1. Colonialismo

De acuerdo con Enrique Dussel, y como una crítica a la Historia Universal "oficial", la Modernidad se gestó en las ciudades medievales europeas y nace a la par del periodo colonial que inicia en 1492 con el "descubrimiento" de América, con el encuentro con el "otro". "De manera que 1492 será el momento del 'nacimiento' de la Modernidad como concepto, el momento concreto del 'origen' de un 'mito' de violencia sacrificial muy particular y, al mismo tiempo, un proceso de 'en-cubrimiento' de lo no-europeo." (Dussel, 1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad, 1994, pág. 7). En ese primer momento de "encuentro" la violencia ejercida contra los conquistados fue directa y brutal, "Alianzas y tratos nunca cumplidos, eliminación de las élites de los pueblos ocupados, torturas sin fin, exigencias para que traicionen a su religión y cultura bajo pena de muerte o expulsión, ocupación de tierras, repartimiento de los habitantes en manos de los capitanes cristianos de la 'Reconquista.'" (Dussel, 1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad, 1994, pág. 10). Por su parte, Eduardo Galeano expresa que "La división internacional del trabajo consiste en que unos países se especializan en ganar y otros en perder. Nuestra comarca del mundo, que hoy llamamos América Latina, fue precoz: se especializó en perder desde los remotos tiempos en que

[42] RAE: Destrucción del medio ambiente, en especial de forma intencionada.
[43] Hace referencia a las formas de esclavitud moderna o contemporánea.
[44] "La externalización de costos son los costos de producción que alguien más debe pagar…Hay muchos tipos de externalización de costos: los costos sociales, los costos de salud, los costos ambientales, los costos militares, los costos de seguridad, los subsidios, y el desarrollo de infraestructura, entre otros" (Robles, s.f.).
[45] RAE: "Genocidio étnico". Aplicable a la eliminación de personas o de su cultura.
[46] RAE: Cualidad de "Anticuado o inadecuado a las circunstancias, modas o necesidades actuales." Ya sea programada o percibida se aplica a producción de mercancías de poca duración y altamente contaminante.
[47] Éstos derivados de la necesidad de regular las relaciones entre los diferentes Estados pero que, sin embargo, no han sido neutrales en su mediación, favoreciendo a los países poderosos y, en las últimas etapas del neoliberalismo, empresas transnacionales con grandes capitales.

los europeos del Renacimiento se abalanzaron a través del mar y le hundieron los dientes en la garganta" (Galeano, 2014, pág. 15). Ya sea expresado de manera literal o retórica, la Conquista de América es considerada por muchos uno de los mayores genocidios y etnocidios en la historia de la humanidad.[48]

El etnocentrismo fue el primer elemento que definió La Conquista[49]. La visión de occidente como una sociedad, una cultura e incluso una raza superior se infiltró en el proceso a partir de un cambio de cosmovisión[50] fundamentado desde la religión y la ciencia. Es decir, Europa se constituye como el centro del universo humano desde el primer momento de La Conquista, la que algunos consideran también el inicio del proceso de globalización y posibilidad material de la modernización[51]. Dussel hace una crítica de la Modernidad, desde una perspectiva histórica, filosófica y económica puesto que "Esto permitirá una nueva definición, una nueva visión mundial de la Modernidad, lo que nos descubrirá no sólo su 'concepto' emancipador (que hay que subsumir), sino igualmente el 'mito' victimario y destructor, de un europeísmo que se funda en una 'falacia eurocéntrica' y 'desarrollista'". (Dussel, 1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad, 1994, pág. 21) Lo cierto es que desde el inicio de La Conquista hubo un desequilibrio en el poder, el cual no sólo se mantiene, sino que ha definido en gran medida el rumbo de la Historia.

El desarrollismo atraviesa todo el proceso globalizador y eurocéntrico de la Modernidad. Este propone un devenir humano lineal de menor a mayor que, a partir de la idea de la evolución les permite a los occidentales trazar una Historia Universal cuyo fin está dado cuando todos los seres humanos adopten su modo de vida, idea que fue acariciada por diversos intelectuales, el último de ellos fue Fukuyama a finales del siglo pasado, cuando planteaba el Fin de la Historia luego de la caída del Muro de Berlín[52]. Por eso, Dussel retoma a O'Gorman, cuando afirma que la llegada de los europeos al Nuevo

[48] Esta discusión se reavivó en estos días debido a que el ex presidente Andrés Manuel López Obrador le escribió una carta al rey de España para que pidiera perdón por las atrocidades cometidas durante la Colonia. Debido a la negativa del rey no fue invitado a la ceremonia de toma de protesta de la presidenta Claudia Sheimbaum Pardo por lo que hemos podido palpar que en el viejo continente consideran que esas atrocidades se justifican porque a sus ojos ellos trajeron la civilización y la luz de la palabra divina, lo que significa que siguen interpretando la realidad desde una perspectiva evolucionista que considera que los occidentales son civilizados y los Otros salvajes. No sería más que una curiosidad arcaica pero tiene importantes implicaciones en la política internacional actual de las cuales hacemos mención en este trabajo.
[49] Así se nombra el proceso histórico del sometimiento de América por occidente.
[50] RAE: "Visión o concepción global del universo".
[51] Cambiar lo antiguo por algo moderno, también se usa como sinónimo de mejorar.
[52] El autor parte de que no quedan ideologías alternativas al capitalismo occidental y debido a eso todo lo que aún no alcanza ese punto, lo hará eventualmente, resolviendo todos los problemas históricos y por lo cual considera que es el fin de la historia, el fin de la evolución humana.

Mundo no es un descubrimiento, sino que "[...] América fue inventada a imagen y semejanza de Europa." (Dussel, 1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad, 1994, pág. 30)

La colonización[53] fue el proceso justificado de invasión y civilización del recién llegado a los anales de la historia y con ello inicia el flujo de materiales y riqueza desde la tierra del Otro hacia Europa. "En el tiempo de la acumulación originaria del capitalismo mercantil, la corporalidad india será inmolada y transformada primeramente en oro y plata -valor muerto de la objetivación del "trabajo vivo" (diría Marx) del indio-:" (Dussel, 1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad, 1994, pág. 52) Desde el inicio del colonialismo, lo que para unos era abundancia, representa y oculta la desgracia de los Otros. Al respecto Galeano escribe

> "Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha trasmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder. Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos. El modo de producción y la estructura de clases de cada lugar han sido sucesivamente determinados, desde fuera, por su incorporación al engranaje universal del capitalismo" (Galeano, 2014, pág. 16).

Guerrero Arias distingue entre el periodo histórico de La Colonia o colonialismo y el proceso político de la colonialidad.

> "Es por ello que resulta, no sólo conceptual sino políticamente necesario, hacer una clara distinción entre lo que es el colonialismo y la colonialidad. El colonialismo hace referencia a un momento histórico marcado por la dominación, la administración política, económica, cultural, etcétera, de determinadas metrópolis sobre sus colonias, pero que no adquirieron un carácter universal y que, supuestamente, terminó con la independencia. Mientras que la colonialidad se refiere a un proceso de dominación que no ha concluido, que se inicia con la conquista y permanece vigente" (Guerrero Arias, 2010, pág. 83).

Es decir, que tanto la colonialidad, como la modernidad y el desarrollismo han continuado vigentes luego del periodo colonial, convirtiéndose en una "matriz de dominio" hasta la actualidad, en una "matriz colonial-imperial de poder". El mismo autor asegura que se propone un "orden cultural hegemónico" que se contrapone a la diversidad cultural

[53] Poblamiento y ocupación de un territorio. Este fenómeno se ha dado en todo el mundo de diversas maneras por lo cual es un fenómeno complejo de consecuencias múltiples.

humana, el cual que se naturaliza y universaliza a partir de los siguientes aspectos sistemáticos y estructurales de la dominación:

- En lo político: la democracia y el régimen liberal aparecen como los únicos modelos universales de construcción de lo político.
- En lo económico: el capitalismo se muestra como el único modelo planetario de regulación económica.
- La colonialidad de la naturaleza: es una consecuencia de la visión capitalista, puesto que Occidente se erige como una civilización que prioriza el capital sobre la vida.
- En lo religioso: el cristianismo se instituye como religión verdadera y universal.
- En lo lingüístico: las lenguas gringo-europeas se erigen como las únicas lenguas de conocimiento y para la producción de los discursos de verdad de la ciencia y la técnica.
- En lo cultural: Occidente y Europa se establecen como la expresión suprema de la civilización humana y, por tanto, como centro universal civilizatorio.

Por su parte Walter Mignolo menciona que el concepto de colonialidad convoca o evoca al concepto de poscolonialidad al indicar que la colonialidad continúa y, de la misma manera que Enrique Dussel propone la "transmodernidad" para indicar algo nuevo fuera de la Modernidad, Mignolo habla de un "paradigma otro" que la pueda superar. Es decir, en La Colonia se gesta la Modernidad que se cristaliza en 1789 con los ideales de la Revolución Francesa y continúa vigente hasta nuestros días en lo que algunos han denominado posmodernidad pues, aunque la cuestiona, no la trasciende. "El paradigma otro surge en el silencio que grita detrás de cada página del autor castellano sobre la conquista y la colonización de América; surge en el silencio que llega a dejar de existir porque es silencio y sólo se ve lo que cuentan los autores europeos, de Las Casas o Vitoria a Kant y Hegel, de Locke a Marx (Mignolo, 2003, pág. 26). En ese sentido, se puede pensar que a la par de que la modernidad se impone hegemónicamente, un rumor está gestando desde los Sures una realidad diferente que, a decir de Mignolo, es posible no debido tanto a las diferencias culturales como por las diferencias coloniales.

> "Estos proyectos forman un paradigma otro porque tienen en común la perspectiva y la crítica a la modernidad desde la colonialidad; esto es, no ya la modernidad reflejada a sí misma en el espejo, preocupada por los horrores del colonialismo, sino vista por la colonialidad reflejarse a sí misma en el espejo. Y porque cuestionan la propia lógica mediante la cual la modernidad se pensó y se sigue pensando como modernidad y

posmodernidad" (Mignolo, 2003, pág. 27).

Mignolo retoma la idea de Wallerstein de que el imaginario de la modernidad se estructuró a partir las ideologías del cristianismo, el conservadurismo, el liberalismo, el socialismo secular, pero le critica no mencionar el colonialismo, puesto que es una ideología que fue necesaria para el auge occidental, pero de la que nadie está orgulloso. De esa manera, al igual que Dussel, considera que la modernidad tiene una doble cara o doble moral, la emancipadora y la genocida, y que ahora se debe reconstruir la historia de aquellos que vivieron en la otra cara, en la *otra* modernidad.

2.2. Neocolonialismo

El término de neocolonialismo permite definir de otra manera el momento histórico actual que, luego de los procesos de independencia de los lugares conquistados por los europeos, implicó un proceso de conversión de tales territorios en Estados, a imagen y semejanza del modelo social y cultural de Europa. Es decir que, aunque legal y jurídicamente los territorios se hayan liberado del dominio colonial, el dominio continúa de facto. Castro-Gómez y Grosfgoguel escriben

> "El concepto 'decolonialidad', que presentamos en este libro, resulta útil para trascender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial. Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una transición del colonialismo moderno a la colonialidad global, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. Las nuevas instituciones del capital global, tales como el Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM), así como organizaciones militares como la OTAN, las agencias de inteligencia y el Pentágono, todas conformadas después de la Segunda Guerra Mundial y del supuesto fin del colonialismo, mantienen a la periferia en una posición subordinada" (Castro-Gómez, 2007, pág. 13).

Los autores señalan que no estamos en un sistema mundo capitalista a secas sino en un sistema-mundo capitalista que es patriarcal, moderno y colonial. En ese sentido es un cambio en las formas de dominación, pero no su final y esta puede ser nombrada como "colonialismo moderno", "colonialidad global", neocolonialismo, etc.

En su crítica al sistema-mundo, Castro y Grosfoguel mencionan que es paralelo a éste el concepto de “geocultura” para referirse a ideologías globales, que por su naturaleza se consideran modernas, complejas, industriales, urbanas, nacionales, abiertas o racionales, sin embargo, en contraposición éstas harían referencia a las culturas locales que por definición resultan ser sociedades atrasadas, tradicionales, simples, preindustriales, rurales, pequeñas, aisladas o naturales. Por ende, una noción como la de geocultura señala la diferencia vertical entre lo occidental y lo no occidental que va de la mano de la idea del desarrollismo que atraviesa de manera velada toda la modernidad. Además, considera que los conceptos culturales no están separados de los económicos, sino que, por el contrario, la dominación y explotación económica del Norte sobre el Sur se funda en una estructura “etno-racial” jerarquizada de lo europeo frente a lo no europeo. Dice, “Sin embargo, en general, los dos campos todavía están divididos entre las oposiciones binarias discurso/economía y sujeto/estructura. En parte esto es una herencia de las ‘dos culturas’ que dividen a las ciencias (naturales y sociales) de las humanidades, división basada en el dualismo cartesiano mente/ cuerpo” (Castro-Gómez, 2007, pág. 15).

Respecto a los aspectos que abarca la colonialidad, Anibal Quijano dice que

> “La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social” (Castro-Gómez, 2007, pág. 93).

Al tomar en cuenta la clasificación étnica racial que contiene en sí misma la neocolonialidad resulta más claro el hecho de que la cultura es la amalgama en la cual lo material y lo subjetivo se encuentran, resultando un claro producto de la colonialidad.

> “En el curso del despliegue de esas características del poder actual, se fueron configurando las nuevas identidades sociales de la colonialidad (indios, negros, aceitunados, amarillos, blancos, mestizos) y las geoculturales del colonialismo (América, África, Lejano Oriente, Cercano Oriente, Occidente y Europa). Las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo la hegemonía eurocentrada.” (Castro-Gómez, 2007, pág. 94)

La propuesta histórica de la modernidad etnocéntrica contiene una falacia ahistórica respecto a las otras culturas puesto que parte del supuesto de que simplemente estaban ahí listas para ser incorporadas. En palabras de Quijano “La perspectiva eurocéntrica, en

cualquiera de sus variantes, implica, pues, un postulado históricamente imposible: que las relaciones entre los elementos de un patrón histórico de poder tienen ya determinadas sus relaciones antes de toda historia" (Castro-Gómez, 2007, pág. 97).

2.3. La música desde una perspectiva Decolonial

En su artículo sobre la academia y la colonialidad del poder en los estudios musicales latinoamericanos, Carolina Santamaría distingue entre la musicología histórica y la etnomusicología, pero considera que la distinción se ha ido borrando poco a poco a partir de la crítica al etnocentrismo que hay en el conocimiento y en el estudio de la música en particular.

> "Esta transformación ha sido el resultado de una actitud crítica hacia el eurocentrismo de la academia (que, no sobra resaltarlo, ha estado desde hace mucho en la agenda de los etnomusicólogos), e intenta relativizar la hegemonía de la cultura burguesa europea con respecto a las demás culturas musicales. ¿Por qué, si no, el prefijo "etno" ha sido válido para casi todas las músicas, excepto para la música académica europea? ¿Por qué la mayoría de escuelas de música en Estados Unidos siguen estando enfocadas, casi de manera exclusiva, en la enseñanza del canon musical europeo?" (Castro-Gómez, 2007, pág. 196).

La autora menciona que la crítica de la hegemonía europea en la música surge entre musicólogos africanos que estudiaron en escuelas británicas y entre etnomusicólogos dentro de la escuela norteamericana; menciona también que existen algunas críticas entre los investigadores latinoamericanos como Javier León o Raúl Romero y que esta crítica se da "hacia afuera" pero falta una crítica "hacia adentro" "que explore la manera como se han construido históricamente los discursos de poder en el interior de las disciplinas de investigación musical en nuestros países". Y continúa diciendo que

> "De ninguna manera pienso que esto se deba a una falta de conciencia sobre la problemática, sino, más bien, a la falta de un marco teórico y conceptual claro que permita explorar el tema en profundidad. Desde mi punto de vista, los estudios poscoloniales latinoamericanos proporcionan el marco teórico apropiado para deconstruir críticamente las maneras como se han constituido los estudios musicales y el conocimiento musicológico, folclórico y etnomusicológico latinoamericano" (Castro-Gómez, 2007, pág. 197).

En su trabajo ella parte de la tesis de que más allá de los prejuicios raciales, el "blanqueamiento" de las tradiciones musicales se da por la imposibilidad colonial de acceder a epistemes no europeas pues no encajaban bien en los parámetros establecidos, lo cual impidió el estudio sistemático de los géneros mestizos a lo largo del siglo XX.

Para Santamaría es clave el hecho de que la modernidad no se considere como resultado de un proceso intraeuropeo, derivado de la Ilustración y la Revolución Francesa, sino posibilitado por el colonialismo luego de su llegada a América, es decir, que "la experiencia colonial es un elemento constitutivo y no derivativo de la modernidad."

> "La diferencia colonial es una noción que se desprende del concepto de raza, una idea creada en el siglo XVI para clasificar a la población mundial y definir la división del trabajo; la colonialidad del poder, por otro lado, es un concepto que describe el dispositivo que produce y reproduce la diferencia colonial más allá de la diferencia étnica". (Mignolo, 2003; Quijano, 2000). (Castro-Gómez, 2007, pág. 199)

Este mecanismo político-racial fue aplicado a los individuos en su acceso y posesión del conocimiento, así como para "purificar" prácticas sociales y culturales asociadas a los grupos étnicos como la música. Para la autora existen luchas de poder alrededor de los géneros tradicionales hasta que las identidades étnicas son reapropiadas por la construcción del nacionalismo y se integran como un saber impuro o mestizo transitando de lo racial en el siglo XIX, a la lucha de clases en el XX. De acuerdo con esto, se transita de manera paralela de un saber oral a un saber escrito y del uso de instrumentos originarios a instrumentos europeos. De su análisis del bambuco del Cauca colombiano, un ritmo andino, recoge testimonios que incluso acusan a ese género de tener "inferioridad melódica y rítmica", es decir, una inferioridad en términos meramente musicales.

Santamaría se plantea ir más allá del problema político y se hace algunos cuestionamientos desde la perspectiva de la enseñanza académica

> "En otras palabras, ¿cómo acercarse a las lógicas propias de tradiciones musicales ajenas?; ¿cómo aprehender procesos de enseñanza y aprendizaje, basados en la transmisión oral y en el lenguaje corporal?; ¿cómo enseñarles a nuestros estudiantes que la partitura es apenas una representación incompleta del evento musical, y que lo que llamamos 'música' es un acontecimiento mucho más rico y complejo?; ¿cómo lograr que el aparato académico acoja e integre otros tipos de conocimiento?" (Castro-Gómez, 2007, pág. 213).

Por otro lado, es posible cuestionar si es necesario llevar una tradición a lo académico, ya que su modo de transmisión es precisamente tradicional ¿no es eso dar continuidad al proceso de colonización? Lo anterior remite necesariamente a las discusiones clásicas de la antropología sobre los procesos que siguen al encuentro entre dos o más culturas, como

son la aculturación[54], la enculturación[55], la desculturación[56], la desaculturación[57], la hibridación cultural[58], el sincretismo cultural[59], la etnofagia[60], la adaptación cultural[61], la multiculturalidad[62], la autodeterminación cultural[63], etc. Entendiendo que tales encuentros son fenómenos complejos en los cuales convergen diferentes situaciones que hacen de cada uno un evento único, pero no unívoco.

Otra autora, Natalia Bieletto, en su texto crítico comienza diciendo que el estudio de la música ha sido tradicionalmente un espacio reservado para los músicos, pero esto cambió, sobre todo a partir de los estudios que consideran las manifestaciones humanas como un conjunto de prácticas inmersas en un contexto cultural, lo que permitió tomar en cuenta aspectos que antes habían sido ignorados, o sea, a partir del estudio de la música "popular" en contraste con la música occidental "culta". Es decir, dentro de las relaciones de poder implícitas entre los diversos géneros musicales. En ese sentido ella considera que hay un olvido epistemológico respecto de las músicas sin registros que las conduce o ha conducido a un olvido histórico.

> "Temas como los temores que algunos sonidos incitan en los grupos de poder, los intereses políticos de un momento determinado, o las condiciones adversas de existencia de las culturas que cultivan ciertas músicas, pueden ser algunas de las causas más importantes de los silenciamientos históricos; de ahí, entonces, la imposibilidad de incluir el sonido en muchos estudios históricos de música popular". (Bieletto Bueno, 2016, pág. 20)

A este nuevo interés en las músicas y sus diferentes aspectos no musicales ella le llama "giro sensorial". Al incremento en la importancia de la escucha dentro de los estudios musicológicos le denomina "giro aural", esto en virtud de la "acustemología", un neologismo que desde mediados de los 80 concibe la escucha como un anclaje en el mundo constructor de subjetividades.

"Las consideraciones sobre la escucha que mencioné arriba, han dado lugar a la

---

[54] RAE: "Recepción y asimilación de elementos culturales de un grupo humano por parte de otro". Generalmente implica una desigualdad de poder.
[55] RAE: "Proceso por el cual una persona adquiere los usos, creencias, tradiciones, etc., de la sociedad en que vive". Es un proceso interno de los grupos.
[56] Pérdida de la cultura propia.
[57] Proceso inverso a la aculturación.
[58] Tomada de la biología, la palabra designa la fusión de dos culturas que da lugar a otra de características mixtas.
[59] Combinación de dos culturas diferentes.
[60] Término que señala el proceso que deriva de la globalización, en el cual la cultura dominante engulle a las otras pero no las desaparece sino que las aprovecha a su favor.
[61] Incorporar de manera voluntaria elementos culturales ajenos.
[62] Posibilidad de diálogo entre dos o más culturas deferentes en situación de igualdad.
[63] Determinar de manera autónoma las características y el rumbo de la cultura propia.

> emergencia de nuevas perspectivas historiográficas que, combinadas con otras ya existentes, han permitido nuevas pesquisas sobre el sonido, la música y el silencio; por ello han sido también utilizadas como herramientas para la indagación cultural y socio-histórica. Así, el campo de la auralidad propone el entendimiento de la escucha como una práctica social y como determinante factor de mediación de las interacciones humanas. Como tal, ofrece un fructífero campo de análisis cultural e intersubjetivo". (Bieletto Bueno, 2016, pág. 20)

Esto convierte lo inaudible en problema metodológico historiográfico, político y, en última instancia, epistemológico. Ese planteamiento lleva a cuestionar si algunos sonidos han sido históricamente silenciados al amparo del poder. Por ello propone una reconstrucción sonora de la historia para restituir a aquellos sonidos que fueron acallados.

> "El primer paso es reconocer lo inaudible como el resultado de violencia política, de opresión histórica, de colonización de los saberes (Sousa Santos 2009; Mignolo 2003) y no simplemente en una dimensión acústica, como de "falta de sonidos", como si el sonido fuera un objeto autónomo. Luego entonces, se podrá comprender la escucha como un medio de intervención política/histórica así como una oportunidad, primero, para el diseño de nuevos e innovadores métodos y, como fin último, para la reescritura de la historia." (Bieletto Bueno, 2016, pág. 30).

Por su parte Ana María Ochoa hace su análisis a partir de las categorías de global y local, como contraste entre lo moderno y lo marginal. Considera que a partir de la década de 1980 la división entre ambos espacios está diluida y que esto ha generado polémica sobre todo alrededor de su incursión en los medios y su velocidad de transformación. Una de las consecuencias es que se crea un nuevo género "world music" o música del mundo, que les absorbe en este proceso de masificación. Otras formas de promoción de la música local están dadas por las políticas culturales, desde organismos internacionales como el nombramiento de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO o desde algunos intérpretes musicales que pretenden afirmar su localismo o apego al pasado. La autora ve este proceso como una especie de desterritorialización de la música local, aunque sin perder su referente de origen. La autora ve la música como un fenómeno comunicativo y dice que, si bien la música local históricamente ha tenido la oralidad y el cuerpo como medio de transmisión, estos no son una condición de su existencia por lo que ha aceptado otros medios de transmisión. También considera que paradójicamente por un lado se apela a la autenticidad pero que por el otro la música local ha sufrido importantes cambios porque "Es una relación que está atravesada por una multiplicidad de factores históricos, económicos, estéticos y sociales" (Ochoa, 2003, pág. 13). Ochoa distingue entre música

local (o tradicional) y música popular, a la que define como música urbana masiva asociada a la industria cultural. Este término se constituye sobre todo a partir de la distinción entre música del pueblo y la música culta, rasgo que comparte con la música local por lo cual muchas veces se confunden.

2.4. Música oral y música escrita

Existen muchos objetos de investigación que son difíciles de definir, sobre todo aquellos objetos que son una creación humana intangible. Por ejemplo, es difícil definir la cultura, el amor, la justicia, el arte o, como en este caso, la música. Este tipo de objetos siempre tienen una aproximación a lo que es, pero ese acercamiento nunca se agota o es debatible. Además, muchas veces o difícilmente podemos acercarnos a tales objetos en su sentido abstracto o general y lo hacemos a partir de una pequeña manifestación o representación de lo que es. Así, cuando hablamos de música hablamos de aquella que nos gusta o de la que no nos gusta, de la que escuchamos, de la que conocemos, pero no tenemos acceso al fenómeno de la música en su totalidad, es humanamente imposible. Dicho de otra manera, cuando se reflexiona acerca de un tema se hace desde un lugar concreto, en una época concreta y desde las particularidades del que hace tal reflexión.

A pesar de que la música es algo tan común no es un objeto de reflexión sencillo pues tiene características y particularidades que facilitan o dificultan el acercamiento. Siendo algo que escuchamos no es meramente un sonido, sino la manera en que los sonidos se relacionan; la manera en la que los sonidos se relacionan no son meras melodías, sino que están ligadas al sentir y pensar de quien produce los sonidos; siendo transmisora de sentimientos y pensamientos no son meros sonidos, sino un lenguaje; siendo un lenguaje no sólo refleja sentimientos y pensamientos particulares, sino que expresa la realidad social y cultural de su contexto. Por lo anterior, la música puede ser vista como un fenómeno global o como algo local; como una postura política; como un elemento de relajación o de diversión; como algo sublime o como algo vulgar, como una tendencia, un estilo o un género, una composición, etcétera.

De esa forma acercarse a la música como objeto de estudio depende pues tanto de la mirada del sujeto como del aspecto o aspectos de la música que le interesan. ¿Qué es la música? Su definición más común y general es que es un arte de acuerdo a ciertos lineamientos armónicos de la composición. Por ejemplo, una definición de diccionario nos dice que la música es el “Arte de combinar los sonidos en una secuencia temporal atendiendo a las leyes de la armonía, la melodía y el ritmo, o de producirlos con instrumentos musicales”. Si nos conformamos con esa definición la siguiente pregunta

sería ¿Para qué es la música? Si es un arte debe servir para la contemplación y como alimento del espíritu humano, pero suele ser más que eso, también sirve para bailar, para alabar a un dios, como escape, protesta, como medio para el ocio o parte de un ritual, como terapia, o algunas combinaciones de éstas o todas las opciones juntas.

Otro elemento importante son los instrumentos con los que se ejecuta, a saber, objetos creados o improvisados para tal fin y la voz humana. Muchos de estos objetos llegan a tener una gran relevancia en el tipo de música que se ejecuta, se convierten en una de sus características. ¿Y cuántos tipos de música hay? Los estilos o tipos de música son innumerables y su clasificación es muchas veces imprecisa. Sin embargo, se puede decir que se ha llegado a cierto consenso general al respecto.

Siendo un fenómeno de todos los grupos humanos se dice que la música es un lenguaje universal y, si bien cada grupo tiene su forma de transmisión, existe al menos una forma de escritura. La escritura musical es de origen occidental y como tal se puede decir que las diferentes músicas del mundo han sido traducidas al lenguaje musical occidental, de la misma manera que el conocimiento ha sido traducido al lenguaje de la ciencia occidental y en general al idioma inglés. Esto plantea algunas preguntas. Lo primero y más obvio es preguntarnos si en ello hay un etnocentrismo occidental derivado del orden geopolítico mundial, o sea, es la imposición de una manera de hacer música sobre otras. Y cuando esto sucede ¿la traducción implica una pérdida del lenguaje musical originario? ¿Ha sido un proceso natural o ha sido una intervención intencional aculturativa? ¿Se trata de préstamos culturales o modifican de manera sustancial la manera de comprender y hacer música? ¿Tal proceso enriquece o empobrece la música en tanto que expresión humana? ¿La estandarización occidental de la música va en detrimento de la autonomía y libre determinación de los pueblos originarios? ¿La traductibilidad de la música facilita el acceso igualitario a la música o, por el contrario, la hace elitista y exclusivista? Por último, si la historiografía occidental inicia con la escritura, ¿la música ágrafa o sin escritura es una música primitiva o atrasada?

Si nos remitimos a los cuestionamientos que se han hecho respecto a la preeminencia del lenguaje escrito sobre el lenguaje hablado, existen un sinfín de argumentos al respecto que pueden ser llevados a la discusión entre la música que se transmite de manera oral y la música que se transmite de manera escrita. Los principales argumentos vienen de la mano de las teorías explicativas de las diferencias entre los grupos humanos iniciando con el Evolucionismo. La Teoría Evolucionista a finales del siglo XIX retoma la idea de la evolución biológica de Charles Darwin y la aplica a los grupos

humanos, de acuerdo con esta teoría los seres humanos evolucionan del salvajismo a la barbarie y luego a la civilización, es decir, consideran que la evolución humana es un proceso lineal que va de menor a mayor. De acuerdo con eso los salvajes son inferiores y menos inteligentes que los civilizados y por lo tanto no tienen escritura. En contraste, los civilizados son grupos que ya no están atados a las tradiciones, son más aptos para el progreso y transmiten el conocimiento a través de la escritura.

Luego el Difusionismo, a principios del siglo XX, basándose en los desplazamientos humanos a lo largo de la historia, propone que es a partir del contacto entre diferentes grupos humanos que se modifican las conductas, pero se sigue manteniendo la idea de que hay una relación asimétrica entre los grupos puesto que algunas formas de organización social y de rasgos culturales se consideran mejores que otros. Para mediados del siglo XX la ecología cultural considera que las diferencias entre los grupos humanos están dadas por la adaptación progresiva a su entorno y que, en ese sentido, los cambios son previsibles de acuerdo al estímulo. Contemporánea a esa teoría, el Relativismo propone a su vez que la relación de los grupos humanos esta culturalmente mediada por lo cual no necesariamente responden de la misma manera al mismo estímulo. También a mediados del siglo, el Funcionalismo propone que los grupos humanos son entes relativamente integrados y estables, de manera que la interrelación de sus características permite su funcionamiento. Para el Funcionalismo los cambios dentro del grupo están dados tanto por adaptación interna como por procesos externos que se dan a partir del contacto entre dos o más culturas.[64]

Para finales del siglo XX, la Teoría del Sistema Mundo o de la globalización se vuelve dominante y, basándose en el triunfo de la expansión occidental, vislumbra un proceso homogeneizador del ser humano a través de una causalidad múltiple. Incluso algunos teóricos apuestan por el “Fin de la Historia”, entendida como la culminación de los cambios en los seres humanos y su manera de organizarse, puesto que se ha alcanzado el ideal de vida humana. Subyacente a las diferentes propuestas pervive la dicotomía entre lo tradicional y lo moderno; entre lo simple y lo complejo; lo rural y lo urbano; lo atrasado y lo racional; etcétera. Permanece la dicotomía entre el Yo y el Otro desde la perspectiva occidental, es decir, permanece un etnocentrismo social y cultural a partir de una relación estratificada de poder-saber.[65]

A partir de estas teorías reconocemos dos argumentos: El primero es que los

[64] Para mayores referencias revisar el Diccionario de Antropología de Thomas Barfield.
[65] Idem.

indígenas o pueblos originarios pertenecen a un estadio previo e inferior de la historia e incluso fuera de la historia; el segundo es que los indígenas o pueblos originarios están condenados a la extinción por el avance y el progreso debido a su inadaptación al cambio o por su asimilación al orden dominante más avanzado. A partir de estos argumentos lo indígena quedó definido como algo del pasado, como algo puro e inmutable, contrario al desarrollo y el progreso, por lo cual se generaron y se siguen generando políticas indigenistas de exterminio, de exclusión o paternalistas en función de la conformación de los nacientes estados-nación. En palabras de De la Cadena y Starn, "Durante los últimos siglos, muchas sociedades tribales han sido aniquiladas por la guerra, la enfermedad, la explotación y la asimilación cultural" (De la Cadena, Mónica; Starn, Orin, 2010, pág. 3). Estos mismos autores mencionan que en 1957 la Organización Mundial del Trabajo OIT de las Naciones Unidas conmina a los estados miembros a integrar a los grupos tribales pues, citan, "se hallan en 'una etapa menos avanzada que el promedio de su país'" (De la Cadena, Mónica; Starn, Orin, 2010, pág. 10).

México no fue la excepción a la regla, a pesar de la Independencia, el país subsume la forma de vida e ideales europeos, los cuales pretende alcanzar a través de políticas públicas paternalistas para lograr un mestizaje social y cultural. En consecuencia, el pasado indígena queda reducido a un pasado glorioso superado por la civilización occidental. La idea clásica del "buen salvaje", del indígena "infantilizado y feminizado"[66], rige esas políticas puesto que, debido a su atraso social, cultural y consecuentemente mental, el indígena necesita que se le guíe para que el país pueda modernizarse.

De esa manera lo indígena, sus tradiciones y costumbres, comúnmente se ha historiado y conceptualizado a partir de lo no indígena y aunque, de la misma manera que la música, no es una categoría inmutable sino que se ha ido adecuando con el tiempo, siempre se ha hecho desde una relación vertical, tanto política como epistemológicamente. A partir de esta jerarquía de poder-saber derivaron relaciones desiguales en todos los ámbitos, entre ellos el ámbito musical. Retomando las preguntas ¿es la música sin escritura inferior a la música escrita? ¿Si fuera atrasada e inferior es porque las culturas indígenas los son? ¿Se debe entonces profesionalizar la música a través de escuelas que la transmitan adecuadamente y la hagan transitar a la manera correcta de hacerlo?

[66] De acuerdo con Karina Ochoa los indios o indígenas fueron "infantilizados y feminizados" en virtud de un ideal humano masculino, adulto, blanco y racional que derivó en una estructura de castas que estratificaba a las personas y los grupos sociales y culturales de acuerdo a ese ideal y que tenía repercusiones legales y prácticas.

Si retomamos la idea de que la música es un lenguaje puede aclarar un poco el panorama. Un lenguaje es un sistema de comunicación estructurado que permite transmitir ideas y pensamientos de manera oral o escrita. Cada lenguaje está organizado a partir de un sistema de signos o código común a quienes lo utilizan y por lo tanto corresponde con una manera de expresión particular, por eso se dice que cuando muere una lengua desaparece la cultura que la creó, puesto que van de la mano en su transmisibilidad. La mayoría de los lenguajes son naturales, aunque también hay algunos creados de manera artificial como el lenguaje científico o el lenguaje de las computadoras, mismos que han sido creados para un fin específico y que, de alguna manera, como la música, se consideran lenguajes universales.

En el proceso de asimilación o exterminio de los grupos indígenas se ha intentado estandarizar a los seres humanos en pos de la unidad de la humanidad y su interrelación. La estandarización ha propuesto como tipo ideal cosmopolita al ser humano occidental, su conocimiento, su lenguaje, su forma de vestir, de comer, de divertirse, de construir sus casas, su música, etc. De esa manera los grupos indígenas o pueblos originarios ya no estarían anclados a su tradición sino al desarrollo y el progreso, y mientras más occidental parezca, está más cerca de lo moderno y del ideal humano. Entonces la estandarización es estratificada e implica en sí misma la desigualdad.

Tomemos como ejemplo el lenguaje científico, el lenguaje científico es un lenguaje creado con la finalidad de guardar el conocimiento en un lenguaje neutro o sin ideas preconcebidas, a través de conceptos avalados por los propios científicos y apegado a la verdad comprobada, de manera tal que un científico de cualquier parte del mundo, independientemente de su lengua materna, pueda entender lo que se dice. Por sus características el lenguaje científico debe tener traducibilidad a cualquier idioma, sin embargo, el uso del lenguaje inglés se ha convertido en un lenguaje mediador del lenguaje científico entre los diferentes idiomas y por ello es considerado también un “idioma universal”. La pregunta en este caso es ¿Por qué el idioma inglés si existen un mayor número de hablantes chinos y del idioma español? La respuesta es simple, es una cuestión de poder. El uso y abuso del idioma inglés no se adscribe a un ámbito concreto, sino que afecta la ciencia, la técnica, la economía, el turismo, la publicidad, el deporte, la música, el cine y otros ámbitos sociales y culturales, es decir, es un reflejo de la neocolonización que la globalidad implica. Así, por ejemplo, en el marco de la Reforma Educativa de 2011, en México se implementó un programa nacional de inglés en educación básica con la intención de hacer de ella la segunda lengua para los mexicanos

y que éstos tuvieran acceso al conocimiento “más actualizado” en las universidades “más importantes”. En ese sentido es posible afirmar que la “anglización” de la ciencia no sólo respalda el predominio occidental en el conocimiento, sino que va en contra de la pretensión de neutralidad de la misma.

Si aplicamos ese mismo criterio de la estandarización a la música sabemos que el hecho de que la música se traduzca y se transmita a través del lenguaje de la música occidental es una imposición que estratifica los diferentes tipos de música. Además, si consideramos la inconmensurabilidad entre lenguajes, es decir, la imposibilidad de traductibilidad de todos los significados entre uno y otro nos lleva a pensar que hay o puede haber una pérdida de significado cuando se traduce de un lenguaje musical no escrito al lenguaje musical occidental, o viceversa.

Michelle Bigenho retoma la dualidad entre indígenas y no indígenas, misma que considera está determinada a partir de la idea del “Buen Salvaje” o “Indio Hiperreal” frente a un occidental malvado que ha perdido su relación con la naturaleza. Sin embargo, considera también que los pueblos indígenas hacen un uso utilitario de sus representaciones, que adoptan y manipulan lo occidental y las representaciones de lo indígena desde occidente. Bigenho llama a este fenómeno “folklorización” y tal folklorización es una mercantilización de lo exótico que da forma a impresiones globales de lo indígena que pueden superponerse y silenciar otras formas de expresión o de voz de lo indígena. La folklorización de las expresiones indígenas es un intento de ocultar la división jerárquica entre lo indígena y lo no indígena, un blanqueamiento del Otro, de la misma manera que el mestizaje “desindianiza” a los indígenas actuales y enaltece al indio del pasado, al indígena auténtico. Por el otro lado, el éxito de la folklorización global de lo indígena se da por una crisis de identidad “del hombre blanco” que busca en la pureza de lo indígena la redención ante los siglos de explotación de los indígenas y de la naturaleza. La autora ejemplifica lo anterior con una canción peruana de fama mundial

> “El cóndor pasa” es una composición del peruano Daniel Alomía Robles (1871-1942). Alomía Robles viajó ampliamente por el Perú, recogiendo el folclor de su país, estudió música clásica y vivió durante muchos años en Estados Unidos. Una puede considerar la composición de Alomía Robles como parte de las expresiones indigenistas de la época, como una música que se inspiró en las expresiones indígenas, elaborada sobre la base de ciertos principios de las formas musicales occidentales y que luego fue presentada como parte de las identidades regionales o nacionales.” (De la Cadena, Mónica; Starn, Orin, 2010, pág. 211)

A manera de conclusión, la autora dice que el colonialismo y el nacionalismo han dado forma al indigenismo y a la indigeneidad pues ha habido una política asimilacionista jerarquizada desde la cultura occidental. En otras palabras, podemos concluir que la dualidad entre la música escrita y la música oral o no escrita, es una distinción que ha influido en la manera en que se toca, se escucha y se entiende la música.

CAPÍTULO 3. Reinterpretando la historia de Parangaricutiro, desde una mirada decolonial con un sesgo musical

La fundación de Parangaricutiro está fechada entre 1530 y 1535, sin embargo, existen antecedentes más antiguos sobre los habitantes de este lugar. Estos antiguos habitantes parecen tener un doble origen, por un lado, están los moradores más antiguos, como lo demuestra Gabany-Guerrero, y por el otro lado están los migrantes que llegan en el periodo postclásico de la Mesoamérica prehispánica, apenas trescientos años antes de la llegada de los europeos a América y que al llegar a esta región se convierten en los antiguos purépechas, de acuerdo con el Lienzo de Jucutacato.

Luego inicia el periodo colonial, que implica un reordenamiento espacial, religioso y cultural de los pueblos indígenas bajo las leyes y ordenanzas de occidente, en esta región en concreto bajo los preceptos de la Corona Española. Al terminar la Colonia se da paso al México independiente, en donde sin embargo continúa el proyecto occidentalizador o neocolonial, abanderado por las ideas de desarrollo y progreso apadrinados por el conocimiento científico, pero siempre a la orden de los intereses de los países ricos -antes colonizadores- continuando con el saqueo de las riquezas naturales, la explotación de la mano de obra y el proyecto aculturador.

En ese sentido la historia de Parangaricutiro no es la historia de este pueblo o microrregión, sino es la historia del pueblo como parte de la etnia purépecha, que es parte del área mesoamericana y de los procesos que llevaron a la formación del Estado Mexicano. De esta manera separamos los antecedentes históricos en: prehistoria e historia prehispánica (hasta 1521); periodo colonial (hasta 1810); y periodo postcolonial o neocolonial.

3.1. Algunos registros de la época prehispánica

La Historia Universal de la cultura occidental deja fuera de ella o adjunta de manera paralela la historia de otras latitudes. Existen diversas teorías sobre el poblamiento de América que es, desde la perspectiva histórica, el continente más joven. Aunque es imprecisa su llegada, se sabe que el ser humano deambulaba en el continente americano desde hace 50,000 o 40,000 años antes de Cristo y aunque por mucho tiempo se pensó que la teoría más acertada era el congelamiento del Estrecho de Bering, ahora tiene más adeptos la teoría del Origen Múltiple. Por otro lado, las etapas líticas coinciden con el desarrollo de la prehistoria, así como coincide el desarrollo de las primeras grandes civilizaciones de la Edad Antigua con las primeras grandes civilizaciones en el México

prehispánico. De manera particular, aunque se sabe que en el territorio ya había personas antes, la última migración chichimeca ocurre en el posclásico temprano y da lugar al asentamiento de la cultura purépecha en el posclásico tardío en el 1,200 d.C. por lo cual esta cultura estaba en pleno desarrollo a la llegada de los españoles.[67]

En 2002 Tricia Gabany hace un trabajo sobre restos iconográficos y materiales encontrados en un antiguo cono volcánico llamado La Alberca, en el municipio de Parangaricutiro. La autora inicia ubicando su trabajo dentro del territorio "tarasco" del Posclásico Tardío y aclara que la región, a pesar del conocimiento de un gran número de restos de asentamientos o actividades humanas, carece de investigación y por tanto de información de actividades prehistóricas y prehispánicas por lo que, fuera de algunos códices de principios de la colonia, esta región simplemente se suma a los hallazgos encontrados en la región mesoamericana, principalmente de las civilizaciones Maya y Azteca. En el resumen de su informe Gabany redacta que

> "Un grupo interdisciplinario de investigadores estudió una serie de distintas capas de pinturas hechas sobre riscos junto con los artefactos que las acompañaban, hallados en una caldera en esta región volcánica de las tierras altas. Ubicada aproximadamente a 2500 m sobre el nivel del mar, las pinturas halladas en ocho de los farallones interiores de la caldera presentan ejemplos de iconografía mesoamericana. Los motivos mesoamericanos (entre ellos los personajes y las deidades) predominan en el panel principal. Además, hay motivos arcaicos (cazadores/danzantes y animales) distribuidos por todas las paredes del acantilado.
>
> De pozos excavados al pie de las pinturas hechas en estos farallones, se recuperaron objetos líticos, una pequeña cantidad de cerámicas, y restos humanos y de animales. El descubrimiento de un entierro en un pozo de prueba debajo de una de las pinturas del risco, sugiere que este sitio era de importancia ritual. La estratigrafía del sitio marca dos períodos principales de uso ritual: (1) un instrumento hecho con la cornamenta de un ciervo, hallada en una saliente del risco y enterrado junto a las pinturas, lo cual demuestra una iconografía del período Clásico, fue fechado para el período Clásico (1610 a 1530 AP, calibrada); y (2) tres muestras de colágeno óseo de huesos largos de restos humanos arrojaron fechamientos del período Arcaico Tardío (4520 al 4290, 4510 al 4480, y 4440 al 4260 AP, calibrados). El fechamiento de los restos humanos de este sitio lo ubicaría como el entierro más antiguo que se conozca del centro-oeste de México, anterior a los entierros de El Opeño en aproximadamente mil años (Noguera,

[67] Revisar por ejemplo "Una visión del México Prehispánico" de Román Piña Chan, publicado por la UNAM en 1993; o el tercer volumen de "Historia Antigua de México" coordinado por Linda Manzanilla y Leonardo López, publicado por la UNAM, el INAH y Porrúa entre el año 2000 y 2001.

1931; Oliveros, 1975).

Arnauld, Metcalfe, Petrequin (1992) se han referido a los cambios climáticos que resultaron en climas más secos durante el Holoceno Tardío en las tierras bajas de Zacapu, Michoacán. Los resultados de estos investigadores coinciden con los estudios que documentan condiciones similares durante el mismo período en la Cuenca Central de México (Buckler, Pearsall, Holtsford, 1997). Los resultados del proyecto de investigación en La Alberca hasta este momento sugieren una hipótesis según la cual los entornos de altitudes pronunciadas de Michoacán, tales como las calderas, ricas en recursos acuáticos, podían haber servido como habitats críticos para los seres humanos y la vida silvestre durante al Arcaico Tardío, cuando las condiciones ambientales de sequía persistieron en el hemisferio occidental. De este modo, la escasez de datos para el Arcaico Tardío en el centro-oeste de México puede haberse debido a la falta de investigaciones realizadas en las zonas ecológicas apropiadas." (Gabany-Guerrero, 2005, págs. 2-3)

A partir del trabajo de Gabany-Guerrero podemos saber con certeza que hubo asentamientos humanos en este lugar desde la época precolombina. Por su parte, Fernando Tejeda Alvarado hace un estudio sobre el Lienzo de Jucutacato, en dicho estudio él se plantea como problema el origen de la etnia purépecha, puesto que ha sido una de las grandes discusiones sobre este grupo en particular debido a que tenían una cultura oral. "Una condicionante importante a considerar en cuanto a la interpretación de la cultura de los antiguos michoacanos es que aquellos eran ágrafos y, por tanto, carecían de todo tipo de escritura independientemente de que aquella fuera ideográfica, simbólica o en su defecto de otro tipo." (Tejeda Alvarado, 2019, pág. 25) Los documentos que se tienen sobre los habitantes purépechas que habitaban antes de la llegada de los españoles, como son La Relación de Michoacán y el Lienzo de Jucutacato, entre otros, fueron elaborados a la llegada de los colonizadores para sus propósitos.

"La introducción de la escritura, promovida principalmente por los frailes que llegaron con el objetivo de catequizar a los naturales de esta parte del planeta y que pertenecían a órdenes religiosas diferentes, coincidieron, unos en menores proporciones que otros, en efectuar determinados tipos de registro, los cuales en el futuro constituirían importantísimas fuentes de información de las sociedades del tiempo temprano del México Colonial y, por ende, de la cultura de los también llamados tarascos (término este último considerado por algunos como de errónea aplicación)." (Tejeda Alvarado, 2019, pág. 26)

La Relación de Michoacán se realiza entre 1535 y 1550, mientras que el Lienzo de Jucutacato es pintado entre 1530 y 1540. La explicación más común sobre el contenido

del lienzo, es que traza la ruta que siguieron los antiguos purépechas desde su misterioso lugar de origen hasta su asentamiento en lo que hoy se conoce como Michoacán. En uno de los recuadros, en la parte inferior izquierda está ilustrado Pantzingo. Tejeda Alvarado escribe sobre este lugar.

> "Phatsingo fue un establecimiento de la comunidad p"urhépecha, entre los años 1530 y 1535. La comunidad indígena original se fundó en el siglo XV, en esta zona que se denominó con este nombre: Phatsingo, que fue un lugar que se convirtió en el centro comercial de mayor importancia en la región. Phatsingo formó parte del entonces imperio p"urhépecha. En la actualidad la antigua población de Phatsingo es la población de San Juan Nuevo Parangaricutiro, en la demarcación de Uruapan, Michoacán, México." (Tejeda Alvarado, 2019, pág. 123)

En la interpretación del lienzo, Tejeda observa diferentes personajes, entre éstos hay algunos que están tocando cornetas, y para hablar de su importancia hace un comparativo con la Relación de Michoacán.

> "Estos personajes también se especifican en la *Relación de ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Michoacán*. Específicamente se tiene que en la lámina XXX, de la *Relación de Michoacán*, se presentan los sacerdotes y oficiales de los cués (templos). Formando parte de este gremio selecto, en la parte inferior izquierda de la lámina aparece un grupo formado por un total de circo personas y que se identifican con la referencia que dice textualmente: "los que tañían las cornetas pungacucha". (Tejeda Alvarado, 2019, pág. 96)

Con ello da a entender que los músicos tienen un desempeño ceremonial y dice que "Los 'pungacucha' eran ejecutantes de los instrumentos de viento y tomaban parte en las ceremonias sagradas efectuadas por los p'urhépecha, por tanto, la escena a la que corresponden las figuras, representa, a juzgar por los elementos que la identifican, una ceremonia de esta índole." (Tejeda Alvarado, 2019, pág. 98) Esto indica que los músicos han tenido una participación importante en las ceremonias de los pueblos purépechas desde tiempos prehispánicos.

En el Colegio de Michoacán hacen un análisis de lo que Fray Jerónimo de Alcalá recoge en la Relación de Michoacán sobre los pungacucha.

> "Al parecer estos sacerdotes eran los que tocaban las bocinas o cornetas en las ceremonias funerarias. Tanto en la descripción del entierro de los señores que morían en la guerra (capítulo 7 de la tercera parte) como en la del entierro del cazonci (capítulo 16) se menciona que se tocaban cornetas. En la primera se dice que unas de éstas eran caracoles y, aunque en la otra esto no se especifica, en la lámina 13 están

> representados cuatro tañedores de cornetas en la procesión que lleva el cadáver del cazonci, dos de ellos con cornetas y dos con caracoles. En la misma lámina dos hombres tocan sus cornetas mientras el tiuimecha lleva el bulto con las cenizas del cazonci rumbo a la sepultura. El texto explica que se iban tocando dos cornetas cuando llevaban al cazonci muerto al patio donde sería cremado, y también mientras le daban cuatro vueltas alrededor de la pira de leña ardiendo. También en la descripción del entierro de Vapeani y Pauacume en Pátzcuaro (capítulo 9 de la segunda parte) se dice que tañían las trompetas. Igualmente, cuando los sacerdotes de Cuerauaperi recibieron a la mujer de Ucareo que presenció el concilio de los dioses, tocaron las trompetas." (El Colegio de Michoacán A. C., 2008)

Aunque es evidente que la música tenía un lugar importante en las ceremonias, es seguro que también era parte de la vida cotidiana de aquel entonces, en sus costumbres y tradiciones.

3.2. Fundación y periodo colonial

En un texto que habla sobre cómo se hizo la fundación de los pueblos michoacanos, Francisco Miranda Godínez inicia diciendo que hubo un cambio radical en la forma de los asentamientos humanos a la llegada de los españoles.

> "Antes de la llegada de los españoles en 1519, la población indígena acostumbrada a vivir cerca de sus sementeras no veía necesaria la existencia de grandes concentraciones de población; la idea urbana era desconocida —excepto casos muy señalados—, y si había centros ceremoniales con templos, mercados y casas para los gobernantes, sacerdotes y nobles, la gran masa del pueblo venía allí sólo en días de fiesta ceremonial, de mercado o para prestar el servicio comunal de levantar o reparar las construcciones. Estas cabeceras eran sitios fortificados donde poderse defender en las guerras, pero bastante desamparadas fuera de éstas o de las anteriores circunstancias". (Miranda Godínez, 1992, pág. 225)

El mismo autor expresa que las razones para este reordenamiento no obedecen a un mero estilo urbano, sino que era un imperativo del proceso colonizador.

> "La razón de urgir la congregación por parte de los españoles tenía fines religiosos, políticos y económicos: se facilitaba de ese modo la extirpación de la antigua religión, la instrucción en el cristianismo y se conseguía poder controlar los grupos de población indígena, haciendo más difíciles los alzamientos a la vez que se les tenía a la mano para el cobro de los tributos y la prestación de servicios". (Miranda Godínez, 1992, págs. 225-226)

Así pues, formalmente la historia de Parangaricutiro inicia con la llegada de los españoles a esta región. Su fundación y reordenamiento se atribuye a Fray Juan de San Miguel, poco después de la consumación de la Conquista en 1521, entre 1530 y 1535, a la llegada de los frailes pacificadores a estas tierras, luego de la feroz incursión de Nuño de Guzmán en tierras michoacanas en 1530, cuando tortura y asesina al Cazonzi.

> "Con la llegada de los españoles hacia 1530-1535, y como parte de la política de «congregaciones de pueblos» impulsada por la Corona, inmediatamente después de la fase armada de la conquista, se encomendó a fray Juan de San Miguel la fundación del pueblo de San Juan Parangaricutiro (San Juan Viejo) en tiempos en que Vasco de Quiroga presidía el obispado de Michoacán. Fray Juan de San Miguel estuvo a cargo de la organización, la traza urbana y la construcción de San Juan en una planicie, y para ello, juntó a la población prehispánica dispersa que habitaba las laderas de la zona. El pueblo se creó conforme al modelo de congregación por «barrios», integrándose seis (Santiago, San Mateo, San Miguel, San Francisco, La Asunción y Natividad), los cuales se mantienen hasta la actualidad (Moheno 1985)." (Bocco, Torres, & Velázquez, 2003, pág. 51)

Al respecto Miranda escribe que no fue un proceso meramente arbitrario, sino que se respetaron las filiaciones a la hora de establecer el nuevo lugar.

> "A pesar de su dispersión, toda la gente pertenecía a un barrio (Calpulli en nahuatl, Apazequa en p'urhé) que era una unidad política y étnica con fijación geográfica a un determinado territorio. Al hacerse la congregación, como lo veremos adelante, se respetaba, quedando así tantos barrios en el nuevo poblado cuantos habían sido los lugares de procedencia de los nuevos vecinos, y aun conservando en muchos casos los nombres de sus localidades de origen." (Miranda Godínez, 1992, pág. 225)

Fray Juan de San Miguel fue uno de los primeros religiosos franciscanos que llegaron a Nueva España en la misión del 1527 y cuya edad, a decir de Miranda, iba con el siglo. Antonio Arriaga al hablar sobre la fundación de Uruapan comenta que

> "Los tarascos habían huido a la sierra por el horror que les causara Nuño Beltrán de Guzmán; y fray Juan de San Miguel, lleno de celo por la conversión de las almas, penetró hasta los lugares más remotos; no quedó cumbre, gruta o monte de toda esta provincia, dice el padre Larrea, que no recorriera a pie descalzo, descubriendo en sus retiros a los indígenas, hasta lograr que bajaran a este lugar, a la vida pública y sociable. Este hombre extraordinario, el año de 1536 aprendió la lengua tarasca, redujo a los indios a la civilización, y fundó los pueblos de Tancítaro, Charapan, Periban y otros muchos de la sierra; estableció en todos ellos iglesias y hospitales, y concluida la conquista de la sierra, fundó a Uruapan el año de 1540." (Arriaga, 1966, pág. 1)

Y más adelante agrega que “Fray Juan de San Miguel estableció escuelas de primeras letras y de música, enseñó las artes a los indígenas, y los defendió valerosamente de la opresión de los conquistadores, logrando fundar veinte hospitales en la región para salvar a los naturales de las pestes que se sucedían y asolaban a los pueblos.”

Arriaga menciona que Vasco de Quiroga continúa la labor de Fray Juan de San Miguel y que crea una estructura eclesiástica en la región a través de curatos, entre los que menciona el de Santa Ana Zirosto, al cual pertenecía Parangaricutiro en un inicio.

> “Con inquietud colonizadora constituyó curatos que fueron punto de partida para nuevas fundaciones, y puso las bases de los pueblos de Indaparapeo con Charo, Huaniqueo, Teremendo, Copándaro, Chucándiro, Zitácuaro, centro importante de indios mazahuas; Tlazazalca y Ucareo. Luego sigue por Santana Tzirosto y allí funda el curato de Zamora, y complementa su obra de fundaciones al establecer el curato de Guadalajara. Hasta el lejano y montañoso Tancítaro llegó el fatigado obispo.” (Arriaga, 1966, pág. 6)

A la par Vasco de Quiroga distribuyó nuevos oficios en las nuevas comunidades y San Juan Parangaricutiro se especializó en hacer colchas “hechas con el viejo sistema de la patacua o telar primitivo de los tarascos”. Pátzcuaro fue el centro de maestros de los oficios y en ese lugar, por lo cual se encontraban ahí “los artistas que hicieron los Cristos de caña; allí se fabricaban los instrumentos musicales de latón, especialmente las chirimías…” (Arriaga, 1966, pág. 7), etcétera. De esto último podemos derivar dos cosas, que el Cristo de los Milagros probablemente fue hecho en Pátzcuaro y que existía una cultura musical en la región.

El nuevo poblado fue fundado a partir de caseríos ubicados en Pantzingo, que dieron lugar a sus barrios acomodados según la nueva cuadratura española en el Valle de Capatzin. Al respecto el Padre Zavala dice que

> “Al seguir un patrón español, su estructura correspondió a una cuadrícula alrededor de la plaza y el templo, cuya división en seis barrios se atribuye a la unión de seis rancherías en dicha concentración: *Andjchura* (junto al cerro), *Tzintzícaro* (pared vieja), *Tzicatatácuaro* (lugar donde se encierran las gallinas), *Tzirajpan* (humear en el llano), *Cutzato* (lugar de arena) y *Coringuaro* (templo viejo). Como Barrios o “*huapátzecuas*” fueron llamados San Mateo, San Miguel, San Francisco, de la Asunción, de la Natividad y de Santiago.” (Zavala Alfaro, 1972, pág. 23)

Ese puede ser considerado el primer cambio de ubicación del recién creado pueblo. Federico Fernández y Pedro Urquijo en su trabajo sobre la transición geográfica de la

época prehispánica a la colonial, concretamente sobre la Congregación de los pueblos de indios entre 1550 y 1625, dice que una vez que fue

> "Consumada la conquista del altiplano mesoamericano, los españoles se encontraron ante la dificultad de evangelizar y controlar políticamente a una parte de la población indígena que vivía en parajes montañosos de difícil acceso y bajo un patrón de asentamientos disperso. Para concentrar a los indios diseminados, la Corona Española tomó la decisión de construir pueblos trazados ortogonalmente sobre planicies cercanas a los viejos asentamientos." (Fernández Cristlieb & Urquijo Torres, 2006, pág. 145)

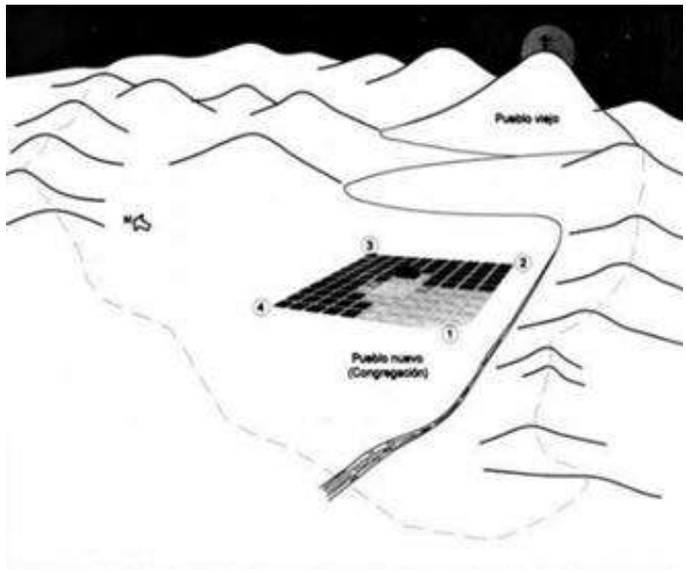
Fernández y Urquijo explican que la forma de organización prehispánica no sólo representó un problema para la colonización, sino que les era incompresible a la vista.

> "La mirada de los españoles sólo veía casa "desparramadas", sin ningún "orden ni concierto", sin calles y sin "policía humana" (González de Cosío, 1973 (1537). Vivir separados unos de otros era "vivir como las bestias" (Solórzano y Pereyra, 1930 (1647). En realidad, no era que los indios no tuvieran organización territorial, sino que la lectura occidental de esa geografía indígena simplemente no lograban descifrarla.

Y más adelante agregan que

> La conclusión fue que si se les quería civilizar era necesario juntarlos en pueblos nuevos que se fundaran en lugares preferentemente planos, lejos de los cerros de difícil acceso en los que acostumbraban residir (García Zambrano. 2000)." (Fernández Cristlieb & Urquijo Torres, 2006, pág. 148)

A partir de este juicio los conquistadores inician con la reubicación de los nativos en dos periodos identificables, el primero se da entre 1550-1564 y el segundo entre 1595-1625. A continuación, vemos la imagen de la página 152 que ilustra este proceso.



De acuerdo a la información, la fundación de San Juan Parangaricutiro es anterior al primer periodo y, de la misma manera que los demás pueblos, toma la cuadratura española cuyo centro era la plaza, al oriente de ésta se erigió la iglesia o convento, por otro lado, se ubicó a las autoridades civiles y las casas de los principales del pueblo.

> "Primero que nada, la iglesia, el componente arquitectónico más visible de la unidad. La típica iglesia de la segunda mitad del siglo XVI se componía de una sola nave cubierta por una bóveda de cañón corrido, un presbiterio cubierto a su vez por una cúpula nervada y un coro ocupando la parte superior del acceso. Carecía de torres y si las tenía eran muy sencillas y poco elevadas… Enfrente de estos dos edificios (la iglesia y el convento) se extendía un atrio en cuyo centro se plantaba una cruz de piedra y en ocasiones había cuatro capillas posas en las esquinas. El atrio estaba delimitado por una barda perimetral provista frecuentemente de almenas (Kubler, 1984; Sartor 1992). Contiguo a los edificios había un huerto en el que se introdujeron plantas y árboles originarios del Mediterráneo para consumo de los frailes (Rubial, 2001). En algunos pueblos la monumentalidad de la unidad conventual parecía desmedida respecto de la población total que se tenía que evangelizar y, más aún, respecto del reducidísimo número de frailes que habrían de habitarla. Tales fueron los casos de las grandes construcciones agustinas de Michoacán y de la Sierra Alta, caracterizadas por su suntuosidad y porque rara vez vivían en ella más de cinco religiosos (Victoria, 1985; Rubial, 1989). No obstante, debe saberse que esos voluminosos edificios comenzaron siendo establecimientos de madera y más tarde capillas abiertas de gran sencillez (Artigas, 1992). El hecho es que, con el tiempo, esas grandes unidades conventuales se convirtieron frecuentemente en el centro de los pueblos de indios." (Fernández Cristlieb & Urquijo Torres, 2006, pág. 154)

En sus conclusiones, los autores consideran que además de urbanizar los patrones de asentamiento y delimitar las viviendas con calles y solares bien marcados, con ese cambio se arrancó "…a los grupos de sus paisajes sagrados depositarios de la memoria colectiva y ricos en recursos naturales." (Fernández Cristlieb & Urquijo Torres, 2006, pág. 155) De lo anterior podemos derivar dos cosas, que los frailes fueron importantes agentes colonizadores y que la tenencia de la tierra ha sido también un elemento fundamental de dicho proceso.

Juana Martínez Villa comenta sobre la iglesia que

> "Llama la atención, desde luego, el lugar que ocupa de manera temprana el templo erigido en Parangaricutiro y cuyas etapas constructivas (tres o cuatro) se distinguen entre los escombros de la fachada, cuyo segundo cuerpo apenas respetó la lava del volcán en 1944. A partir de las características arquitectónicas de las fundaciones que

> rodean Parangaricutiro, como es el caso de Angahuan, y debido a la dependencia administrativa de Zacán y Tzirosto, parece probable que durante sus primeros años Parangaricutiro haya sido fundación franciscana. Sin embargo, y al desmembrarse como doctrina independiente, para 1595 se había transformado ya en pueblo agustino (Álvarez Rodríguez, p. 324).” (Martínez Villa, 2018, pág. 101)

Martínez Villa menciona que el cronista Diego de Basalenque data el término de la construcción del tempo en 1605 y que esto coincide con un dintel de una portada lateral de la nave norte, en que se encuentra grabado el año 1618, levantado quizá como un pequeño anexo posterior a las naves principales. El cronista describe la iglesia de la siguiente manera

> “Tiene una iglesia de tres naves, con su retablo bueno de lo que acá se hace en la Provincia. El convento es alto, muy bien acabado, el cual hizo el padre fray Sebastián González, criollo de Pátzcuaro, y la mejor lengua tarasca que en su tiempo hubo…y aunque se había hecho algo cuando él entró por prior, con la buena gracia que tenía con los naturales hizo mucho y le faltó poco para acabarlo todo… Tienen la sacristía con los ornamentos necesarios… (Basalenque, pp. 288-290).” (Martínez Villa, 2018, pág. 102)

La autora reflexiona que de acuerdo con la descripción de Basalenque desde ese tiempo el tempo de Parangaricutiro ya tenía la estructura que mantuvo hasta la erupción del Volcán Paricutín, que la cubrió parcialmente.

> “Dicha estructura llama la atención, pues hasta donde sabemos, ningún otro recinto religioso de la sierra tarasca contaba con una planta de tres naves. De hecho, otros documentos coloniales y del siglo XIX lo expresaban con fascinación: “la iglesia parroquial es la más magnífica de toda la sierra de Michoacán: es de tres naves, amplia, sólida y con alguna elegancia”, decía el canónigo José Guadalupe Romero, en 1860.” (Martínez Villa, 2018, pág. 102)

Martínez Villa da un salto hasta el siglo XVIII, en donde el auge económico del pueblo ya se ve reflejado, sobre todo en la majestuosidad de la iglesia. Para ello menciona una inspección ocular:

> “Hay calles de comunicación, derechas y anchas… las casas reales son sólidas… La iglesia es una nave muy capaz, dividida en tres partes por columnas que atraviesan longitudinalmente, con techo de tejamanil, artesón empezado, sin torre, con sacristía clara, bautisterio, coro con órgano útil, paredes de piedra y mezcla, y nueve altares con retablos dorados… La capilla del hospital tiene su artesón pintado y un solo altar con retablo dorado, techo de tejamanil y sólidas paredes.

> ‘Las casas curales anexas a la parroquia son altas, de extraordinaria extensión con pilastrones de pañería en el primer cuerpo, cuyos sillares, los de las columnas de la iglesia y particularmente la pila bautismal, de una pieza de piedra también, se condujeron de mucha distancia’ (Bravo, pp. 91-92)”. (Martínez Villa, 2018, pág. 103)

Después enumera un inventario de la iglesia hecho en 1765:

> “En un inventario de los objetos del templo, elaborado por el reverendo fray Diego Rojas, ministro coadjutor de la doctrina de Parangaricutiro, el 14 de octubre de 1765, se da cuenta, entre otros, de cuatro cálices con patenas y cucharas, una custodia de cuatro pilares en forma de torre, un copón sobredorado con hijuela, seis candelabros pequeños, un porta paz, dos platos y cuatro vinagreras, un incensario, una naveta y cuchara, dos pebeteros, tres crismeras, una cruz portátil, un cruz manga, dos ciriales y una cajuela chica donde se guardaba la llave del sagrario. Todos estos ornamentos eran de plata. En dicho inventario aparece ya mencionada “una corona de plata con una joya del Señor del Milagro”, lo que hace suponer que para mediados del siglo XVIII la devoción cristológica ya estaba arraigada y no había surgido en el siglo XIX, como lo deducen Carl Lumholtz y Nicolás León a principios del siglo XX. Así también se resguardaban la corona de plata de la virgen del Rosario y otra más de una esculturita mariana que se ubicaba sobre el sagrario, la cual también portaba una media luna del mismo metal. A lo anterior se sumaban una lámpara pequeña, una concha para bautizar y un hostiario, todo de plata.” (Martínez Villa, 2018, pág. 104)

Finalmente hay una última mención de la iglesia en 1860, posterior a la Independencia del país:

> “Para 1860 José Guadalupe Romero retrata en su relato histórico las últimas modificaciones estilísticas que sufrió en su interior el templo de Parangaricutiro y que conservó prácticamente hasta 1944, de acuerdo a las fotografías que se conservan tomadas antes de que las lavas derribaran sus muros y en las cuales es notable la transición del barroco al neoclásico. Romero señalaba en 1860: “hace pocos años se hizo el retablo mayor al estilo moderno” y, en efecto, en las fotografías mencionadas se aprecia la nave central rematada por un retablo de aires neoclásicos, que con algunas capas de yeso logró revestir la estructura antigua de columnas delgadas de piedra rojiza y nichos, que para entonces aún guardaban bajo las yeserías sus arcos conopiales. También se observa un plafón en la nave central que seguramente cubrió el antiguo artesón, proceso de sustitución, por cierto, que se repitió en numerosos templos michoacanos durante el siglo XIX.” (Martínez Villa, 2018, pág. 105)

La siguiente es una fotografía del altar de la iglesia de Parangaricutiro en contrada entre los el acervo de la familia Cuara.

Como parte del proceso colonizador se implantaron o suplantaron en el pueblo dos figuras simbólico-religiosas importantes: La Virgen del Hospital y El Señor de los Milagros. Primero llegó la figura femenina de la Virgen del Hospital de indios, reemplazando

simbólicamente a la Madre Luna o Nana Cutzi. Por su parte, la imagen del Señor de los Milagros llegó hacia finales del siglo XVI, elaborado con la “Pasta de Michoacán” que los indígenas habían aprendido a hacer como parte de las artes y oficios enseñados por los frailes y, de manera muy reconocida, por el Primer Obispo de Michoacán Don Vasco de Quiroga. Su imagen llega a suplir la veneración del Dios Sol o Tata Juriata.

Con el tiempo Parangaricutiro se convirtió en un centro de culto regional, sobre todo a partir de la imagen del Señor de los Milagros. Martínez Villa considera que esto sucedió en el siglo XIX en virtud de que el reconocido historiador Carl Lumholtz registró en 1904 que para 1895 esta festividad ya se celebraba desde hacía 30 o 40 años, aunque podemos pensar que se refería a que en ese tiempo se consolidó su importancia puesto que el culto, como hemos visto, viene desde el siglo XVI.

> “La llegada masiva de personas provenientes de todos los rincones del estado de Michoacán y entidades adyacentes para celebrar al Cristo de Parangaricutiro, marcaba las pautas cotidianas y festivas del pueblo. Si ordinariamente por su espacio deambulaban 1800 habitantes aproximadamente, en el tiempo de la fiesta llegaban hasta 30,000 personas, de acuerdo a Nicolás León. Todavía hasta bien entrado el siglo XX, muchos de los habitantes de Michoacán sentían la necesidad de participar de la veneración al Cristo de los Milagros por lo menos una vez en su vida. Por lo que no resultaba extraño escuchar a los abuelos manifestar, ‘después de Chalma, hay que bailarle al Cristo de San Juan Nuevo’.

Y más adelante agrega:

> “De esta manera, desde los días anteriores al 14 de septiembre se escuchaban por las anchas calles del pueblo, los agudos sonidos de instrumentos con prosapia virreinal, ‘pífanos, chirimías y tambores hendían los aires con sus estridentes sonidos: era el anuncio de la fiesta y de la feria’.” (León, p. 473). (Martínez Villa, 2018, pág. 110)

Recapitulando, además de la reubicación de los pueblos teniendo como centro de su vida cotidiana las iglesias y la implantación de nuevos mitos, la labor educativo-cultural de los frailes se hace indispensable, en donde uno de los elementos fundamentales fue la música, la cual estaba presente en las ceremonias religiosas como en la época prehispánica pero que también, poco a poco, fue escapando de dicho contexto hacia lo profano.

Dimas Huacuz dice que, de acuerdo a Torquemada, la música fue utilizada como una herramienta del proceso colonizador implementado por los frailes.

> “Fray Juan de Torquemada nos da noticia de cómo los indígenas fueron enseñados en la música, y otros aspectos que pertenecen al servicio de la iglesia:
>
> ‘La primera cosa que aprendieron y cantaron los indios, fue la misa de nuestra señora que comienza: Salve Sancta Parens. No hay pueblo de cien habitantes, que no tenga cantores, que oficien las misas, y vísperas de en canto de órgano y con sus ministriles e instrumentos de música, ni hay adehuela apenas por pequeña que sea, que deje de tener siquiera tres o cuatro indios que canten cada día en su iglesia las horas de nuestra señora, especial en la provincia de Michoacán y Jalisco (Torquemada, p. 213).’
>
> Además, nos informa que aprendieron a escribir, pautar, hacer canto llano y canto de órgano y de ambos hicieron libros y “psalterios” de letra gruesa para sus coros. En muchos casos los frailes componían o traducían los himnos a las lenguas nativas para cantarse en los centros de evangelización”. (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 298)

Debido a que ya habían aprendido la escritura y la escritura musical desde una etapa muy temprana de la Colonia, el autor considera que se fueron creando archivos con traducción a la lengua purépecha, destacando en la música -entre otros- el pueblo de Parangaricutiro.

> “Seguramente, en muchas comunidades de la región se podrán localizar cantos, himnos o alabados en lengua de Michoacán, que daten del siglo XVII o quizá del XVI, sobre todo en aquellas poblaciones donde los franciscanos y agustinos tuvieron una importante incursión en el territorio p’urhépecha antiguo.
>
> También los agustinos impartieron la enseñanza de la música y el canto, entre ellos y probablemente el más importante, fray Sebastián de Trasierra. Según Alvaro Ochoa, el fraile no tuvo mayores problemas para que los p’urhépecha de la sierra aprendieran la versión europea del canto, y ya pasada la prueba destacaran los de Parangaricutiro y Zacán, en donde Basalenque afirma que: ‘[...] hay tanta curiosidad en la música de coro y la doctrina que iguala a la de Tzirosto” (Basalenque 1963: 264)’”. (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, págs. 298-299)

Dimas Huacuz hace referencia al proceso de mezcla entre lo prehispánico y lo occidental, pero, aunque no lo dice, parece que lo ve como un rescate de algo ya perdido. “No es difícil suponer que a través de este aprendizaje hayan resurgido algunos de los modelos nativos antiguos que se conservaban y que fueron incorporando a los repertorios de las fiestas[68]. Esto pudo haber sucedido una vez que los p’urhépecha dominaron y aprendieron a fabricar los instrumentos europeos traídos por los colonizadores.” (Dimas

[68] El problema en este tema, puntualiza Antonio Ruíz, es que no se tienen evidencias claras.

Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 299) Más adelante, como parte de este proceso de mezcla, dice que la música se fue secularizando y haciendo parte de las fiestas y tradiciones no religiosas y que este proceso con el tiempo pudo dar lugar a lo que hoy se conoce como pirekua y, aunque no habla de eso, seguramente también sería el origen de las orquestas de los pueblos.

> "La afición por el canto en coro fue haciéndose más popular fuera de las capillas y se comenzó a practicar con temática diferente a la de los cantos cristianos. ¿Sería este deslizamiento de lo religioso a lo pagano lo que tuvo como resultado la aparición de lo que en la actualidad llamamos pirekua? Si fue así, parecería en primera instancia como que la pirekua nace del sincretismo de la música y los cantos religiosos europeos con las reminiscencias de la música y los cantos prehispánicos, utilizando como medio de expresión la lengua p'urhépecha". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 299)

Por último, al hacer un análisis de los contenidos de las letras de la pirekuas, Néstor Dimas se refiere al uso del español o castellano en las letras, lo que delata que el uso del español es una cuestión del orden político colonial en el cual lo español era más apreciado que lo indígena.

> "En sus textos se hace uso de palabras, frases y traducciones completas al castellano, como es el caso de "flor de canela" y "josefinita"; según algunos pireris, en la antigüedad era una novedad cantar con algunos préstamos del español. Esto hacía más interesante a la pirekua y de este modo tanto el pireri como el compositor adquirían un cierto prestigio y, obviamente, admiración y mayor interés por parte de la novia o amiga a quien iba dedicada". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 300)

Respecto a los archivos que pudieron haberse generado en el periodo colonial, debido a que ya sabían escribir música el investigador piensa que se perdieron, están en archivos eclesiásticos o en manos de las familias de los músicos, con lo cual se entiende que no ha habido una sistematización de los mismos.

> "Aún no se tienen fuentes que contengan ejemplos de partituras del tipo de música p'urhépecha de los siglos XVI, XVII o XVIII. Se dice que esta música se ha venido transmitiendo por la tradición oral, lo cual parecería contradictorio, ya que las fuentes escritas hablan de la habilidad que tuvieron los p'urhépecha en la lectura y escritura. Podría ser que dichas partituras se encuentren archivadas en las parroquias o se guarden celosamente entre los archivos personales de familiares de músicos, como documentos hereditarios o como los títulos primordiales de las comunidades, o que se

hayan quemado durante los diversos movimientos sociales que se han originado en las poblaciones". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 299)

Luego de la Independencia, en el siglo XIX, siguiendo con el relato, la temática de las canciones cambia a la problemática de ese tiempo y se ejemplifica con la canción "Ah que canalla este gringo" que hace alusión a la explotación extranjera de los recursos forestales que padecieron los pueblos de la región. A decir del autor es en el siglo XIX cuando se germina la pirekua debido a la influencia del vals europeo. Dimas Huacuz concluye su trabajo reconociendo que la pirekua es producto de un largo mestizaje, pero considera que es producto de la elaboración purépecha, que fortalece la identidad de esta etnia, pero supeditado a un proceso de influencia cultural desde occidente hacia los pueblos indígenas, es decir, en el marco colonial.

"Pero las mezclas se han dado como un proceso de influencias culturales. No ha sido una copia fiel, una reinterpretación de formas líricas y maneras de expresar los temas en la lengua, la cosmovisión y el estilo musical regional de los compositores p'urhépecha, quienes se han apropiado de las herramientas expresivas para elaborar sus propios moldes creativos y dar sentido a las composiciones de acuerdo con su visión del mundo y sus sentimientos. Puedo asegurar hasta aquí, que no obstante el proceso de influencias culturales, la pirekua es tan propia de los p'urhépecha como la lengua misma en que se canta". (Dimas Huacuz, La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha, 1986, pág. 301)

En un trabajo sobre las imágenes talladas en piedra de Tzintzuntzan, Verónica Hernández Díaz le dedica un capítulo a la imagen de un flautista. Contrario a Fernando Tejeda Alvarado esta autora considera que los purépechas tienen nexos con el norte y no con el sur.

"Como parte de los movimientos poblacionales de regreso, de norte a sur, que contrajeron la frontera de Mesoamérica, se advierte el retorno de los purépechas y, de modo más específico, del grupo de los uacúsechas, los "señores águila", que de acuerdo con la Relación de Michoacán migraron al norte y, como se ha dicho, luego retornaron a Michoacán. De este regreso, primero se reconoce su presencia en el suroeste de Guanajuato alrededor del año 750 y a partir del 900 en la cuenca de Zacapu". (Hernández Díaz, 2011, pág. 137)

"En relación con ello, algunas de las influencias norteñas en Michoacán pudieran explicarse también por una vía adicional al regreso de los purépechas. Se trata de una población descendiente de los nonoalca que habitó Tula y que luego de su caída estuvo

> en el sur de Puebla y partes colindantes con Veracruz, para arribar posteriormente a territorio michoacano, al parecer cuando ya se había integrado el Estado tarasco". (Hernández Díaz, 2011, pág. 138)

La autora analiza varios elementos que pueden ligar a los purépechas con distintos pueblos del norte, entre ellos las yácatas que, basada en el apilamiento de lajas, ella relaciona con La Quemada en Zacatecas y como el flautista tallado en la piedra que considera como "expresiones propias de las culturas septentrionales. "Entre investigadores estadounidenses es común reconocer un origen mesoamericano del Flautista a través de la figura de los comerciantes que recorrían largas distancias, de sur a norte, llevando la mercancía en sacos o sobre sus espaldas (véase figura 96)." (Hernández Díaz, 2011, pág. 139 y 140). Así, "los cornetistas" del Lienzo de Jucutacato, para ella están ligados al proceso de migración de un grupo nahua que viene de Veracruz y se asienta al sur de Uruapan, dedicado a la minería y la metalurgia, que ocurrió antes de la expansión *uakúsecha*[69] después de 1325, ya que en él aparece Tenochtitlán que fue fundada en ese año.

> "A grandes rasgos, se han extendido lazos entre distintos estudios y materiales; el punto de partida es la figura del Flautista y, otra similar, la del cornetista. Ambas están presentes en Michoacán y al parecer son evidencia de la toltequización que vivió el mundo mesoamericano a partir de los influjos norteños. No obstante, da la impresión de que fueron distintos los caminos y los tiempos en que se recibieron y adaptaron tales influencias en Michoacán. Uno pudo ser la llegada de los uacúsechas procedentes del norte, y otro el arribo tal vez tardío de los nahuas o nonolaca que antes habían estado en Tula y otras regiones". (Hernández Díaz, 2011, pág. 144)

Sobre la flauta o corneta, que relaciona con música de viento usada en los rituales Hernández Díaz dice que "La forma del instrumento o sus descripciones muestran algunas diferencias, por ello la palabra flauta sirve como un término genérico para referir a los instrumentos musicales de viento de silueta alargada cilíndrica o cónica, cuyas características son difíciles de precisar aun cuando estén plasmados en imágenes." (Hernández Díaz, 2011, pág. 147) Además de hacer algunos comparativos entre cornetas, flautas y caracoles encontrados en lienzos, códices, pinturas y piedras talladas, la autora menciona también que en una excavación arqueológica en Uricho se encontraron en una tumba tres flautas de barro decoradas con azul y rojo que datan de entre los años 800 y 1000, lo cual confirma su presencia prehispánica.

[69] Linaje chichimeca que consolidó el imperio purépecha.

Un autor local de Parangaricutiro, Salvador Cuara, al hablar de la Danza de los Kúrpites, oriunda de Parangaricutiro, dice que son costumbres que

> "Entre nuestros contemporáneos de más edad, nadie ha podido dar razón de cuándo o en qué tiempo se inició el ensayo de esta famosa y pintoresca costumbre, única entre otras, que ha sido acogida con beneplácito y admiración por propios y extraños; lo cierto es que por fuentes dignas de crédito, la danza data de tiempos de la Colonia y viene sufriendo a través del tiempo, algunas metamorfosis tanto en el vestuario como en su acompañamiento musical, pues se cree que en tiempos de la evangelización, los bailarines usaban máscaras con figuras de animales y en todo el cuerpo los demás complementos con que se trataba de semejar algún animal, como venado, coyotes, leopardos, águilas, etc., de donde procede el grito característico de la danza, acompañando a los bailarines como únicos instrumentos musicales habidos o conocidos en aquel tiempo, como el *tantan- tzucuar*, la *kiringua* y algunas flautas de carrizo… Al conjunto musical le agregaron diferentes pitos que dieron por resultado la formación del conjunto musical que se conoce como 'chirimía' que ya en tiempos modernos fue sustituida por orquesta". (Cuara Amezcua, 1985, pág. 24)

3.3. Periodo postcolonial o neocolonial

Si bien puede decirse que después de los primeros años de la Colonia la vida de los pobladores de Parangaricutiro y de un gran número de pueblos similares no mostraron grandes cambios hasta épocas recientes, hace falta analizar un último elemento que se ha mantenido como un problema constante para la sobrevivencia de las comunidades indígenas desde entonces: la propiedad o tenencia de la tierra.

Gómez de Silva Cano escribe que el territorio de lo que ahora es México es otorgado a la Corona Española por el papa Alejandro VI, el cual repartió las tierras recién descubiertas entre España y Portugal a través de la Bula Noverunt Universi, emitida el 4 de mayo de 1493. A esto le sigue un proceso de enajenación de las tierras a los pueblos conquistados. "De esta manera, por medio de diversas leyes, cédulas y decretos emitidos en la Península Ibérica, los antiguos pueblos fueron siendo despojados de sus tierras, hasta quedar reducidos a la condición de peones, lo que provocó la concentración de grandes superficies en manos de los nuevos pobladores." (Gómez de Silva Cano, 2016, pág. 55)

Así, el proceso de redistribución de la tierra fue un proceso de reducción para los indígenas. "A esta situación contribuyeron las disposiciones que establecían las reducciones, las cuales consistían en concentrar en poblaciones a los indígenas dispersos, donde se les mantenía bajo el control de los españoles, lo que provocó el

abandono de sus tierras comunales.” (Gómez de Silva Cano, 2016, pág. 56)

La dotación para los vencedores y los vencidos era el marco para la cantidad, la ubicación y la legislación que le acompañó, es decir, la nueva división política debía corresponder al nuevo orden de organización social de castas. De acuerdo con lo que escribe Gabriela Acosta Espino es posible interpretar que los pueblos de indios se formaron como una especie de reserva territorial y humana.

> “El Consejo de Indias recomendó al rey Felipe II que se establecieran, separados de los terrenos de españoles, los sitios en que se formarían los pueblos, provistos adecuadamente de aguas, tierras, montes y áreas para ganado. Esta situación dio origen a los pueblos de indios y a sus tierras de comunidad. De este modo, se entiende que la tierra comunal de los pueblos sea la que la Corona les otorgó por medio de mercedes de tierra, fundo legal, etcétera, además de los títulos primordiales que amparaban la propiedad y posesión de sus tierras”. (Acosta Espino, 2001, pág. 21)[70]

El fundo legal hace referencia al área poblada según cédulas u ordenanzas para los pueblos originarios, de manera tal que son un espacio designado desde inicio de la colonia, primigenio a otras formas de tenencia de la tierra. El Gral. Carlos Pacheco escribe en 1889 que:

> “El fundo legal nació de la Ordenanza de 26 de mayo de 1567 dictada por el Marqués de Falces, Conde de San Santistéban, Virrey de Nueva España, concediéndoles á los pueblos de indios 500 varas de terrenos por los cuatro vientos, conforme á las leyes 12 y 18, Título 12, libro 4° de la Recopilación de Indias. Después se aumentó el número de varas a 600, contadas desde los últimos linderos ó casas del lugar; pero en 1695, Fernando VI, por su cédula de 12 de Julio y con motivo de un litigio, declaró que se debía contar el número de varas desde el atrio de la iglesia principal.
>
> Éstas y las otras disposiciones posteriormente acordadas para el fundo de los pueblos, son el fundamento legal de la existencia y aplicación de esas porciones de terreno que viene á constituir el ámbito de cada pueblo, y que por consiguiente, bajo el punto de vista territorial, es el mismo pueblo, difiriendo por tanto esencialmente de las porciones de tierras que se nombran ejidos. Fácilmente se comprende, atentas todas indicaciones, que ninguna ley antigua ni moderna ha querido autorizar el fraccionamiento y venta del fundo legal, porque esto sería absurdo”. (Pacheco, 1889, pág. 5)

Y más adelante añade:

> “Una real cédula del 1° de diciembre de 1573, dispuso que los sitios destinados a la

[70] Consejo de indias tuvo una vida oficial de 1524 a 1812. El Rey Felipe II de España gobernó desde 1556 hasta su muerte en 1598.

erección de pueblos o reducciones de indios, tuvieran aguas, tierras y montes y un ejido de una legua de largo donde pudieran tener sus ganados, cuya disposición fue reproducida el 15 de octubre de 1713.

Como se ve, la diferencia de los ejidos respecto del fundo legal consiste principalmente en que éste es el mismo pueblo, y aquellos son para los usos comunes del mismo pueblo". (Pacheco, 1889, pág. 6)

Felipe Castro Gutiérrez llama al fundo legal "tierras por razón de pueblo" porque los considera un término más adecuado y con una referencia de principios del siglo XVIII, anterior al de fundo legal que aparece hasta finales de ese siglo sin un origen preciso. Menciona que es un error atribuirlo al Marqués basándose en el libro de Bernardo García Martínez "La ordenanza del marqués de Falces de 26 de mayo de 1567: una pequeña gran confusión documental e historiográfica". (Castro Gutiérrez, 2016, pág. 69)

"Aunque con demasiada frecuencia se ha dicho que este es el origen del llamado "fundo legal" que dotaba de tierras a los pueblos, en realidad no es lo que se desprende rectamente de la letra del mandamiento. Como Bernardo García Martínez notó acertadamente, la disposición establecía un área de exclusión, no de propiedad corporativa. No impedía que hubiera allí propiedades privadas de nobles nativos, o de alguna de sus cofradías u hospitales, que tenían una personalidad jurídica distinta a la de los pueblos y a veces abarcaban grandes extensiones. En este sentido, puede considerarse esta ordenanza como parte de la legislación separatista que trataba de mantener apartados a españoles y castas de los indios, como la que prohibía que residieran en los pueblos de indios, o que permanecieran en ellos más de tres días, o incluso como el muro que se mandó edificar en el valle de Toluca para separar los ganados de las tierras de los indios". (Castro Gutiérrez, 2016, pág. 72)

Si bien la fundación de Parangaricutiro es anterior a la creación de la figura del fundo legal, es probable que éste sea el primer nombramiento oficial o formal para los asentamientos indígenas, complementada después por otras disposiciones legales como las que dan lugar al ejido.

Acosta Espino reconoce que la Corona Española otorga de esta manera a las comunidades originarias sus títulos primordiales con los cuales éstas amparan la propiedad y posesión de sus tierras, sin que por ello estuvieran exentos de problemas y litigios durante el periodo colonial, sobre todo debido al constante abuso de los españoles y por las vecindades con otros pueblos. El problema de las escrituras o "títulos primordiales apócrifos" de fundación de pueblos y mercedes de tierra ilustran una vez más la manera en que la escritura ha incidido en el proceso de colonización. Alberto Carrillo Cázares dice

al respecto que este tipo de documentos habían sido minimizados comúnmente por los historiadores por “no reunir las características de autenticidad de un título legítimo y ser en realidad productos de artificio literario.” pero que

> “Sin embargo, la significación y la importancia de estos ‘títulos falsos’, van siendo reivindicadas por notables investigadores sociales, que los consideran como importantes testimonios del esfuerzo desarrollado por las comunidades indígenas para recuperar la memoria colectiva de su pasado. En los apuros de los litigios que enfrentaron a estas comunidades sin letras con los prepotentes dueños de haciendas y sus letrados, los indios echan mano de las mismas armas con que son atacados, es decir de los ‘papeles’ de ‘originales’ de las tierras que poseen ‘de un memorial tiempo’.” (Carrillo Cázares, 1986, pág. 186)

Mientras que la colonización estuvo sustentada en la idea de que las tierras descubiertas estaban dominadas por la herejía y por el diablo, por lo cual los conquistadores debían cristianizar y civilizar a los salvajes, en la práctica fue más bien despojo, explotación humana y natural desmedida. En la Independencia el proceso civilizador toma un nuevo fundamento, el progreso social y económico del naciente país, por lo cual lo importante era ahora el crecimiento económico a partir del aprovechamiento de los recursos y para ello los indígenas debían mezclarse con la sociedad “de letras” y de “razón” o desparecer. Es por ello que a partir de entonces se vive el proceso contrario al del otorgamiento de mercedes y nuevamente se les enajenan sus tierras, pero ahora en nombre del progreso y la secularización del Estado. Continúa Claudia Acosta:

> “Entre las políticas que más afectaron a las comunidades o repúblicas indígenas coloniales, está la desamortización de los gobiernos liberales, que desconoció su personalidad jurídica. En el caso del Estado de Michoacán, donde el Congreso Local, con anterioridad a la Ley del 25 de junio de 1856, expidió el 18 de enero de 1827 un Reglamento para la Partición de Tierras de Comunidad, con el que pretendía terminar con la propiedad comunal. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, los gobiernos federales y estatales continuaron con la reglamentación de la desamortización de las tierras de las comunidades indígenas. Esta Ley de Bienes de Manos Muertas declaró la enajenación de las tierras baldías (principalmente las del clero y las comunidades indígenas), con lo que la comunidad perdió su personalidad jurídica”. (Acosta Espino, 2001, pág. 21)

La Ley de Desamortización de Bienes de Manos Muertas de 1856 es un parteaguas en la historia de las comunidades indígenas y su sobrevivencia puesto que luego de la Independencia del país, esta ley liberal y progresista, modernizadora, obliga a los pueblos

indígenas a buscar su permanencia en la nueva nación. Si bien esta ley, comúnmente conocida como la Ley Lerdo, no es la primera ley que se promulga con la intención de terminar con las comunidades indígenas, es la primera que tuvo un efecto de trascendencia. Explica Gloria Pedrera Nieto que

> "La desamortización y nacionalización de los bienes de la Iglesia de San Cristóbal de Las Casas responden a un movimiento nacional conocido como La Reforma. Se inicia con la proclamación del Plan de Ayutla —primero de marzo de 1854— y con la revolución que induce la Guerra de Reforma, encabezada por Juan Álvarez y apoyada por liberales radicales como Benito Juárez, Ponciano Arriaga y Melchor Ocampo". (Pedrera Nieto, 2007, pág. 1)

Pedrera Nieto cita a Emilio Zebadúa que escribe lo siguiente sobre el proceso en aquella región del país:

> "En Chiapas, durante la primera mitad del siglo XIX, se desarrolló al igual que en el centro de la república mexicana una lucha de dos grupos políticos. Por un lado, se encontraba la oligarquía colonial sobreviviente, el clero terrateniente y los comerciantes ubicados geográficamente en Los Altos y en San Cristóbal, capital del estado en ese tiempo; la subsistencia se basaba en el trabajo de las comunidades indias de los alrededores. Por otro lado, estaban los agricultores y comerciantes de los Valles Centrales, menos poblado y más fértil con necesidad de mano de obra; quienes ambicionaban la tierra acaparada por la Iglesia, además de ser apoyados por el poder gubernamental, el cual les permitiría hacer reformas y allegarse esos recursos (Benjamin 1995: 29). De esa manera, los conflictos entre los intereses económicos de los distintos sectores de la oligarquía estatal se tradujeron en posiciones políticas opuestas. Los terratenientes alteños se identificaron con los conservadores y los de los Valles Centrales con los liberales (Zebadúa 1999: 98)". (Pedrera Nieto, 2007, pág. 2)

La ley inicia de la siguiente manera:

> "Ignacio Comonfort, presidente de la República Mejicana, a los habitantes de ella sabed: Que considerando que uno de los mayores obstáculos para la prosperidad y engrandecimiento de la nación es la falta de movimiento o libre circulación de una gran parte de la propiedad raíz, base fundamental de la riqueza pública, y en uso de las amplias facultades que me concede el plan proclamado en Ayutla y reformado en Acapulco, he tenido a bien decretar lo siguiente:" (Derechos del pueblo mexicano. México a traves de sus constituciones (1831-1918). Sección II, 2016, pág. 281)

Arrioja y Sánchez inician citando la perspectiva de Lerdo de Tejada sobre la ley que lleva su nombre. "Incuestionable es que no debe tolerarse la subsistencia de comunidades indígenas, procurándose por el contrario la repartición de los bienes de que han sido

propietarios y éste es cabalmente uno de los preceptos de la ley." (Arrioja Díaz Viruell & Sánchez Silva, 2010, pág. 91) Más adelante estos autores opinan que:

> "Aunque esa medida nunca llegó a expropiar las tierras comunes de los pueblos, su esencia sería en adelante algo más que un elemento central para los políticos sucesores de Hidalgo y Morelos, quienes la abanderarían como un elemento imprescindible para el supuesto desarrollo económico de México; de ahí que promovieran en diversas etapas una serie de decretos y reflexiones encaminados a desamortizar los bienes y las tierras de los pueblos indios". (Arrioja Díaz Viruell & Sánchez Silva, 2010, págs. 102-103)

Arrioja y Sánchez terminan su artículo con el siguiente orden de ideas:

> "Recapitulando, puede decirse que entre los múltiples motivos que inspiraron e impulsaron la desamortización civil en México, lo mismo que en España y otros países de América, fue la incompatibilidad de una estructura agraria inspirada en el antiguo régimen causante natural de la amortización y la vinculación de tierras y bienes comunes con la estructura preconizada por el pensamiento liberal, la cual estaba basada en el dominio libre, individual, exclusivo y pleno de la tierra. Obviamente el enfrentamiento entre uno y otro proyecto, provocó que el primero quedará subordinado al segundo.
>
> A juzgar por la historiografía especializada, fue una decisión lógica, ya que el concepto individualista de la propiedad era la mejor expresión de las ideas filosóficas, políticas y económicas del último cuarto del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. En este sentido, no cabe duda que ante una propiedad compartida y sujeta a las corporaciones, se contrapuso el ideal de la unidad, la plenitud de derechos y la libre circulación en el mercado. Desde una perspectiva personal, la Ley Lerdo del 25 de junio de 1856 fue la expresión más clara de este proceso; una expresión que resumió toda la codificación y reflexión encaminada a abolir la vinculación de bienes, la redención de censos, la propiedad corporativa, las cláusulas de indivisión e intransferencia y los privilegios perpetuos sobre la tierra". (Arrioja Díaz Viruell & Sánchez Silva, 2010, pág. 118)

Si bien, como dicen Arrioja y Sánchez, la ley refleja el espíritu de la época, basta decir que, aunque esté basada en la razón esta ley ni es lo mejor, ni es lo más justo, ni es lo correcto.

No es sino hasta el siglo XX que las leyes se preocupan por restituir las tierras a los pueblos y comunidades indígenas. Dice Acosta que la Reforma Agraria inicia con la Ley del 6 de enero de 1915 dirigida a los campesinos para que se les restituyeran, dotaran o ampliaran sus tierras. Cabe señalar que no todos los campesinos son indígenas, pero en el caso contrario, la forma de vida de las comunidades originarias está ligada a la milpa

por lo que “los hombres de maíz” se vieron beneficiados en mayor o menor medida por esta reforma de ley. Para 1917, el Artículo 27 de la Constitución establece que las comunidades de hecho o de derecho tienen la capacidad jurídica para el disfrute de sus tierras, bosques y aguas, pero no es sino hasta diciembre de 1937 que se añadió la fracción séptima, a partir de la cual se pone bajo la potestad del gobierno federal los límites comunales, así como la capacitación de los comuneros para que “aprendieran” a darle uso a sus tierras. Sin embargo, aún no se crea la propiedad comunal como tal pues, como argumentaron en el Congreso Indigenista Interamericano en 1940, querían evitar la multiplicación de regímenes de propiedad. El Código Agrario ese mismo año definió dos formas para obtener el reconocimiento de las tierras comunales: nuevamente a partir de los títulos otorgados en la época colonial o por la posesión de hecho desde tiempo inmemorial.

> “Rojas Olmedo señala que en 1942 se definieron dos situaciones en relación con el origen y tenencia de las tierras comunales: por un lado, se encontraban los pueblos que contaban con los títulos primordiales y documentos que probaban su posesión y la no existencia de conflicto con otras comunidades; aquí el procedimiento agrario era el Reconocimiento de sus Bienes Comunales. Por otra parte, estaban los pueblos que decía poseer sus tierras desde tiempo inmemorial, de manera quieta, pública y pacífica, pero que carecían de títulos y documentos que lo demostraran; en este caso la acción agraria era la Confirmación y Titulación de sus Bienes Comunales.
>
> En los casos en los que existían conflictos por linderos, la acción agraria de Reconocimiento y Titulación de bienes comunales se suspendía y se continuaba por la vía de Conflicto de Linderos. El código también consideró la posibilidad de que las pequeñas propiedades enclavadas dentro de los terrenos de las comunidades, quedarán excluidas de los bienes comunales, siempre y cuando los propietarios así lo solicitaran a las autoridades agrarias; para ello deberían presentar sus títulos de propiedad y otros documentos que avalaran sus derechos agrarios”. (Acosta Espino, 2001, pág. 23)

Gabriela Espino menciona que Alfonso Caso, director del INAH de 1939 a 1944 y fundador y director del INI[71] de 1949 a 1970, sostenía en ese tiempo “que las comunidades indígenas deberían estar sujetas a una política especial, previa a su incorporación y ‘aculturación’ definitivas.” (Acosta Espino, 2001, pág. 22) Esta cita da cuenta del tratamiento paternalista del gobierno para con los indígenas, en virtud de que eran vistos como seres humanos incompletos o infantiles que debían ser guiados a la modernidad

[71] Órgano creado para impartir las políticas públicas indigenistas.

para que el país pudiera prosperar, aplicada como una política de Estado durante buena parte del siglo XX.

Claudia Acosta explica que en 1958 se expide el Reglamento de Reconocimiento, Confirmación y titulación de Bienes comunales que impulsa la Ley Federal de Reforma Agraria de 1971, la cual finalmente reconoce la comunidad agraria como institución jurídica diferenciada del resto de los campesinos no indígenas. De esa forma, la propiedad comunal se convierte en una de las dos formas de tenencia social junto al ejido y "Las comunidades agrarias son aquellos núcleos cuyos terrenos están formalmente reconocidos en una resolución o mandato presidencial…" Y más adelante dice que "Los usos de la tierra corresponden a la tradición que los considera comunales; sin embargo, su usufructo es individual, y lo realizan fundamentalmente los comuneros que son reconocidos por el pueblo." (Acosta Espino, 2001, págs. 22-23 y 24)

Respecto A San Juan Parangaricutiro Acosta Espino parte de 1943, cuando hace erupción el Volcán Paricutín y la comunidad sufre un desplazamiento forzado. "Suponemos que durante la existencia del territorio original (1532-1943) se respetaban los derechos de los poseedores particulares, así como los derechos de posesiones de la comunidad." (Acosta Espino, 2001, pág. 25) El 28 de octubre de 1949 los representantes de la comunidad llevaron una solicitud al Departamento Agrario buscando el Reconocimiento y la Titulación de los Bienes Comunales, tratando de anular los títulos de los pequeños propietarios. "Para probar su existencia como comunidad indígena, presentaron algunos documentos tramitados por los principales del pueblo de Parangaricutiro desde el año 1715, para suplir el título de sus tierras, que según decían habían perdido sus antepasados." (Acosta Espino, 2001, pág. 25)

A principios de la década de los años setenta se forma la Unión de Ejidos y Comunidades Indígenas y Forestales de la Meseta Tarasca Lic. Luis Echeverría Álvarez (UECIFOMET). Su formación se debe, según Gunter Dietz, refiriéndose a la comunidad de Nuevo Parangaricutiro, a que empresas particulares con sede en Uruapan estaban mermando el bosque debido a la sobreexplotación del mismo sin que hubiera un beneficio para las comunidades.

> "Para defenderse de este tipo de saqueo la comunidad ingresa en 1976 a la recién creada Unión de Ejidos y Comunidades Forestales de la Meseta Tarasca Lic. Luis Echeverría Álvarez, una organización 'de membrete' afiliada a la CNC, pero que les sirve a las autoridades locales para canalizar hacia la SARH su demanda principal, la obtención de una autorización oficial para explotar el bosque de forma comunal y no

como taladores individuales. En 1979 finalmente se concede dicha licencia, con lo cual se inicia un largo y difícil proceso de desalojo de unos 300 aserraderos particulares que hasta entonces se habían instalado ilegalmente en terrenos de la comunidad". (Dietz, 1999, pág. 265)

En su reconstrucción de la historia territorial de Parangaricutiro, Gabriela Acosta Espino recoge algunos datos desde su fundación, que ella data en 1532, luego de que la Corona le otorgara un título de propiedad derivado de su política de congregación. Para 1552 Parangaricutiro estaba sujeto política y religiosamente a Zirosto, el cual fue decayendo en importancia a la vez que crecía la de Parangaricutiro, según un relato de Basalenque. En la primera década de 1600 San Juan "sostiene" la construcción de su convento dirigido por Fray Sebastian González, un criollo de Pátzcuaro, y entre 1605 y 1608 se hizo la petición al Rey de España para que le nombrara cabecera municipal. "El pueblo ofreció pagar los gastos del mismo curato para separarse de Zirosto. Su ofrecimiento fue aceptado y los pueblos de Santiago Angahuán y San Salvador Paricutín fueron asignados como visitas de San juan Parangaricutiro; de este modo el pueblo y priorato de San Juan comenzó a ser administrado por religiosos agustinos." (Acosta Espino, 2001, pág. 36) En 1715 Parangaricutiro solicitó la reposición de su título bajo el argumento de haberlo extraviado, en virtud de sus problemas de linderos con los pueblos vecinos, y en 1761 se resuelve a su favor. Para el 4 de septiembre de 1786 se hace efectiva la posesión.

Acosta cita a Moisés Franco según el cual en Michoacán se legislaron tres leyes y sus reglamentos para la desamortización de las comunidades indígenas: la de 1827, la de 1851 y la de 1902. Había dos posturas respecto a la aplicación de tales leyes, la primera que proponía que el reparto se hiciera entre los miembros de la propia comunidad y otra que partía de que la comunidad ya no existía. "La respuesta de los pueblos indígenas ante la legislación estatal sobre el reparto de sus tierras, tuvo sus diferencias para los pueblos de la región purhépecha; pero al parecer, no hubo pueblo que realizara el reparto en forma explícita y sin dificultades." (Acosta Espino, 2001, pág. 38)

El artículo 36 de la Ley de 1851 dispuso que los pueblos conservaran sus fundos legales y sus ejidos, quedando administrados por los ayuntamientos. "…así nadie tenía la capacidad para firmar contratos de compra-venta respecto del fundo legal y los ejidos, porque estos eran inalienables." (Acosta Espino, 2001, pág. 38) En la ley de 1851 se proponía que el reparto fuera igualitario, para lo cual debía hacerse un censo del tipo y la calidad de tierras. Estas tres leyes estatales, al igual que la ley federal de 1856 son

inoperables por lo que, aunque se pierda la personalidad jurídica de la comunidad éstas mantienen su posesión; pero la intención es la misma, Epitacio Huerta, Gobernador de Michoacán en aquel tiempo dice sobre el fraccionamiento de las comunidades que “esas reuniones extrañas que, con el nombre de comunidades, no sirven más que para mantener en ignorancia, miseria, fanatismo y degradación a las comunidades.” (Acosta Espino, 2001, pág. 39) Aunque no tuvo efecto el repartimiento de las tierras comunales sí exacerbó el conflicto entre comuneros y pequeños propietarios que eran los acaudalados del pueblo, como los Ortiz, los Equihua, los Anguiano o los Cuara.

Salvador Cuara registra que luego de la erupción del Volcán Paricutín en 1943, el 7 de agosto de 1944, Parangaricutiro es nombrado tenencia de Uruapan, pero el 17 de agosto de 1950 vuelve a ser Municipio por decreto constitucional del estado. También es dotado de tierras ejidales en 1964, luego de un litigio contra el ejido colindante San Francisco Uruapan. Finalmente se da una resolución presidencial en 1991 en favor de la Comunidad Indígena de Nuevo Parangaricutiro, con una superficie de 14068 hectáreas y 1229 comuneros. Esta es la conformación actual de la tenencia de la tierra de Nuevo Parangaricutiro. Aunque en la resolución presidencial sí se reconoce el Fundo Legal del pueblo viejo como parte de la comunidad indígena hasta la fecha no se ha hecho esa corrección en el territorio municipal por cuestiones políticas e intereses mezquinos, quedando de manera ilegítima dentro del municipio de Uruapan.

3.4. Elementos de la colonización en la historia de Parangaricutiro

Al llegar los españoles estos habitantes son reorganizados por los colonizadores siguiendo un patrón trinitario o tripartito en el proceso colonizador: El primero tiene que ver con la nueva división política y el reordenamiento urbano de acuerdo a las necesidades territoriales y de gobierno de la Corona Española; el segundo tiene que ver con la imposición de una nueva religión y los mecanismos de los cuales echaron mano los frailes encargados de esa tarea, entre los cuales encontramos la construcción de iglesias monumentales, las rutas y demarcaciones eclesiásticas que marcaron los misioneros, así como la educación escolar, la música y las demás artes que infundieron como parte de su didáctica teológica, dando lugar a la religiosidad popular característica de esta región indígena; finalmente, la propiedad de la tierra es un proceso que atraviesa esta empresa “civilizadora” de occidente.

De esta manera, reconocemos tres elementos modernizadores en la historia de Parangaricutiro, ligados a las tres estructuras de dominación que indica De Sousa Santos y que son el capitalismo, el colonialismo y el patriarcado:

1. La fundación y nuevo asentamiento urbano para una mejor explotación laboral y territorial.
2. La religión católica ligada a una educación que busca llevar al indígena a la modernidad y en la cual la escritura juega un papel importante; la música forma parte de este proceso de evangelización.
3. La propiedad o tenencia de la tierra para una mayor productividad que impulse el desarrollo y el progreso.

CAPÍTULO 4. Los creadores del acervo

Esta parte del trabajo está dedicada a los músicos que ayudaron a conformar el acervo musical, Luis Cuara Guerrero, Felipe Cuara Amezcua y Luis Cuara Amezcua, ha sido poca la información que se ha podido obtener, pero se encontró un importante documento sobre el origen de la familia Cuara, el Códice Cuara, que decidimos incluir ya que los códices indígenas son fuentes de información fundamental en las investigaciones sobre los pueblos originarios desde el punto de vista histórico, etnográfico, artístico, etcétera. La mayoría de los datos de este apartado fueron obtenidos de documentos encontrados en el acervo.

Luis Cuara Guerrero, dueño original del acervo, nació en la segunda mitad del siglo XIX, en el año de 1866[72] y falleció a inicios del XX, en 1924 a la edad de 58 años. En uno de los documentos del acervo declara que es labrador y no músico, lo que indica que la música no era una profesión sino un oficio complementario. Hijo de Felipe Cuara y Antonia Guerrero, se casó con María Francisca Amezcua Luna, la cual a decir de las hijas de Luis Cuara Amezcua, María y Luz María[73], era Maestra de primaria y cuya familia había llegado a San Juan proveniente de Zamora, si bien en el documento mencionado dice que ella era oriunda de Parangaricutiro y que era, textualmente, “sin profesión por sexo”. Este dato es importante porque seguramente en ese tiempo se consideraba que ninguna mujer tenía profesión. Hija de Juan Amezcua y Ma. Ysabel Luna, tuvo 6 hijos con Luis Cuara, de mayor a menor: Felipe, Guadalupe, Concepción, Luis, María y Salvador. El documento del cual tomamos sus datos es un contrato con el cual le vende sus tierras a su esposa Francisca el 9 de noviembre de 1915, en el que declara que el 15 de noviembre de 1898 le compró la tierra a Felipe Cuara, como se llamaba su padre, razón por la cual él y sus hijos fueron pequeños propietarios (Documento 1). No existe ninguna fotografía de Luis Cuara Guerrero. En la siguiente fotografía aparecen María Francisca seguramente con sus hijos mayores, Felipe y Guadalupe.

[72] Hay una discrepancia de dos años entre dos documentos del archivo, uno es de 1915 y dice que tiene 49 años, el otro es una copia de 1912 hecha en 1956.
[73] En plática informal.

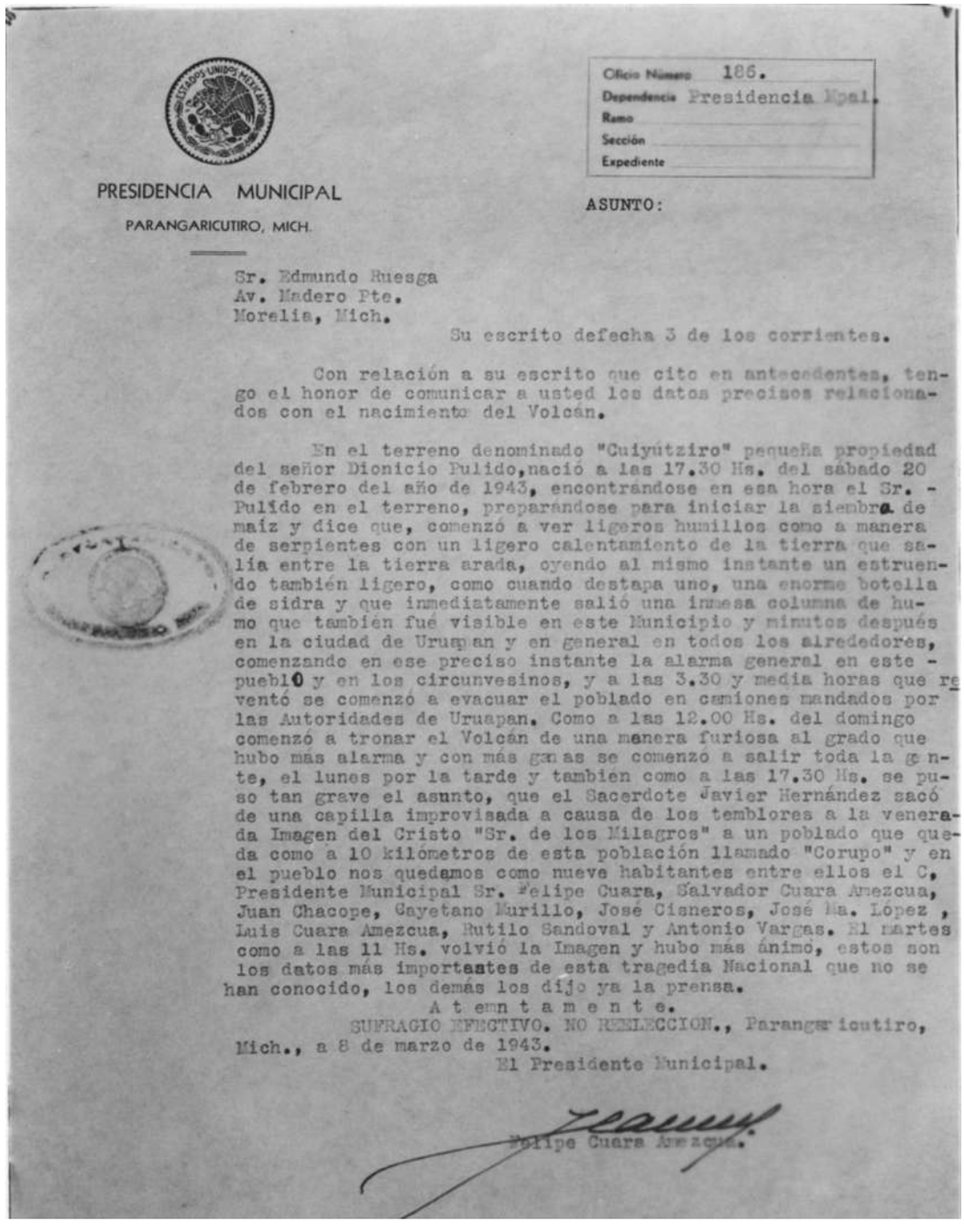
Las partituras más antiguas son de su propiedad, algunas firmadas por él. Sabemos de él que era un músico, que sabía nota y que viajó a España porque un par de partituras están firmadas allá, sin embargo, no fue posible obtener más información debido a que ya no viven personas que lo recuerdan pero que nos habla de su actitud cosmopolita, como veremos más adelante. Sabemos que les enseñó nota a sus hijos a la usanza de la música tradicional, esto es, de manera generacional en el espacio del hogar o de la capilla, aunque presuponemos que lo hizo usando métodos de solfeo como el “Método de Hilarion Eslava” y “Solfeo de solfeos” de los que hacen mención Luis Cuara Amezcua en los

documentos del acervo y Jesús Velázquez[74], un músico de la localidad contemporáneo a él.

A Felipe Cuara Amezcua le sobreviven hijos, nietos y bisnietos, sin embargo, no tienen mayores referencias sobre su vida. Sabemos de él que al morir su padre decidió partir del pueblo e incursionó en la vida militar, tal vez porque debía hacerse cargo de su madre y sus hermanos. Mientras estuvo fuera del pueblo participó en el Primer Congreso Nacional de Música celebrado en la Ciudad de México D. F. en el año de 1927, organizado por la UNAM y "El Universal", auspiciado por la marca A. Wagner y Levien Sucs. De manera confusa el reconocimiento dice "Primer Premio-Música del 35° Batallón a Medalla de Plata para el C. Felipe Cuara." El documento tampoco especifica el nombre de la pieza con la cual participó.

Posteriormente volvió a Parangaricutiro y era el presidente municipal al momento de hacer erupción el Volcán Paricutín, por lo que es de su autoría la famosa "Acta de Nacimiento del Volcán". La firma que utiliza en el acta solamente se encuentra una vez en el acervo, las demás firmas, al parecer anteriores, son diferentes.

[74] En una entrevista del 12 de agosto de 1921.



Oficio Número 186.
Dependencia Presidencia Mpal.
Ramo
Sección
Expediente

PRESIDENCIA MUNICIPAL
PARANGARICUTIRO, MICH.

ASUNTO:

Sr. Edmundo Ruesga
Av. Madero Pte.
Morelia, Mich.

Su escrito defecha 3 de los corrientes.

Con relación a su escrito que cito en antecedentes, tengo el honor de comunicar a usted los datos precisos relacionados con el nacimiento del Volcán.

En el terreno denominado "Cuiyutziro" pequeña propiedad del señor Dionicio Pulido, nació a las 17.30 Hs. del sábado 20 de febrero del año de 1943, encontrándose en esa hora el Sr. - Pulido en el terreno, preparándose para iniciar la siembra de maiz y dice que, comenzó a ver ligeros humillos como a manera de serpientes con un ligero calentamiento de la tierra que salía entre la tierra arada, oyendo al mismo instante un estruendo también ligero, como cuando destapa uno, una enorme botella de sidra y que inmediatamente salió una inmesa columna de humo que también fué visible en este Municipio y minutos después en la ciudad de Uruapan y en general en todos los alrededores, comenzando en ese preciso instante la alarma general en este - pueblo y en los circunvesinos, y a las 3.30 y media horas que reventó se comenzó a evacuar el poblado en camiones mandados por las Autoridades de Uruapan. Como a las 12.00 Hs. del domingo comenzó a tronar el Volcán de una manera furiosa al grado que hubo más alarma y con más ganas se comenzó a salir toda la gente, el lunes por la tarde y también como a las 17.30 Hs. se puso tan grave el asunto, que el Sacerdote Javier Hernández sacó de una capilla improvisada a causa de los temblores a la venerada Imagen del Cristo "Sr. de los Milagros" a un poblado que queda como a 10 kilómetros de esta población llamado "Corupo" y en el pueblo nos quedamos como nueve habitantes entre ellos el C. Presidente Municipal Sr. Felipe Cuara, Salvador Cuara Amezcua, Juan Chacope, Cayetano Murillo, José Cisneros, José Ma. López, Luis Cuara Amezcua, Rutilo Sandoval y Antonio Vargas. El martes como a las 11 Hs. volvió la Imagen y hubo más ánimo, estos son los datos más importantes de esta tragedia Nacional que no se han conocido, los demás los dijo ya la prensa.

A t e n t a m e n t e.
SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION., Parangaricutiro, Mich., a 8 de marzo de 1943.
El Presidente Municipal.

Felipe Cuara Amezcua.

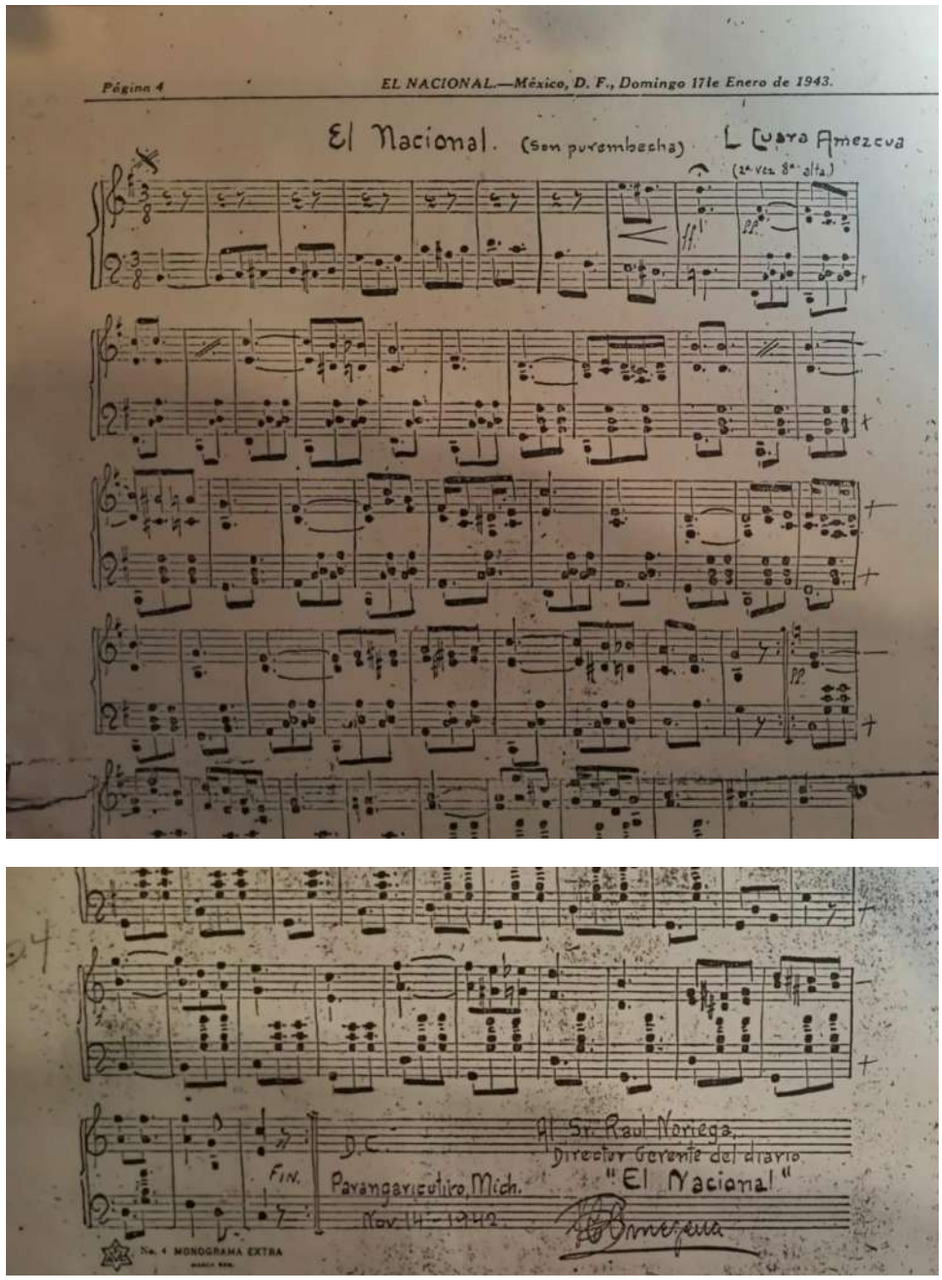
En el libro de Daniel Cuara “Vivencias del Paricutín y Éxodo de San Juan Parangaricutiro” dice:

> “Ese año era presidente municipal el ciudadano don Felipe Cuara Amezcua. Afortunadamente era un hombre inteligente, honesto, con buena preparación y además un reconocido músico de la región tarasca, que amaba a su gente. Él supo obrar con valentía y tino en esos tan aciagos días.
>
> Él giró a las oficinas de meteorología de la república, el siguiente telegrama: ‘Han seguido temblores en esta región carácter trepidatorio contándose varias oscilaciones durante el día noche suplicamos mande ingeniero geólogo investigue

sismos suponemos hundimiento' atentamente Felipe Cuara Amezcua presidente Municipal San Juan Parangaricutiro, Mich., febrero 17 de 1943." (Cuara López, 2019, págs. 19-20)

Luis Cuara Amezcua nace el día 31 de julio de 1911. Tenía 13 años cuando falleció su papá y al irse su hermano Felipe quedó como cabeza de familia razón por la cual entró a trabajar en la tienda de Rafael Ortiz. El 26 de febrero de 1933, a la edad de 22 años, contrajo matrimonio con Catalina Méndez Torres de 18 años, nacida el 10 de enero de 1915. Catalina era hija de Ramón Méndez Palafox (hijo de José María Méndez y Apolonia Palafox) y de Marcelina Torres Fuentes (hija de Felipe Torres y Gabriela Fuentes). Luis y Catalina tuvieron 8 hijos, de mayor a menor: Héctor Manuel, Enrique, Luis Gabriel, José, Felipe, María, Luz María y Alfonso; los tres últimos nacieron luego de la erupción del Volcán Paricutín, María y Alfonso nacieron en El Pueblito y Luz María en Nuevo Parangaricutiro.

Del 17 al 20 de noviembre de 1942 se llevó a cabo el "Gran Concurso Artístico de la Raza Phur'embe sector de la Sierra de Uruapan", organizado por la Misión Cultural No. 8 de la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, cuyo Rector era el Lic. Victoriano Anguiano nacido en San juan Parangaricutiro. La orquesta de Parangaricutiro ganó el 1er premio mientras que la Banda presentó un son inédito llamado "El Nacional", dirigida por Felipe Cuara Amezcua, de la autoría de su hermano Luis. Entre los jurados del concurso estaba Miguel Bernal Jiménez.

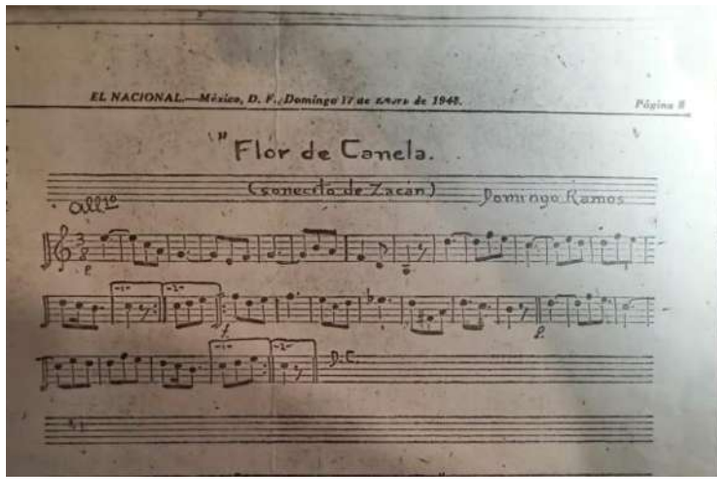


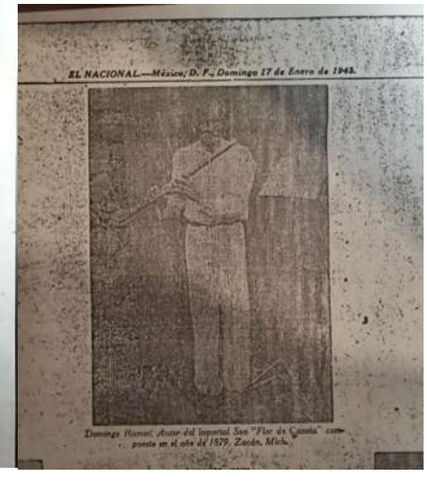
En la convocatoria al concurso escribió Victoriano Anguiano.

“Para la Constitución de una Nacionalidad Mexicana auténtica, fecunda y grandiosa es indispensable aprovechar los grandes valores espirituales y físicos de los grupos aborígenes de nuestro país. En la época precolombina esplendorosas civilizaciones florecieron en el seno de nuestro territorio demostrando con las formas de vida que crearon en el arte principalmente, su capacidad para todo lo noble y elevado. La Cultura Phur’embe brilló en nuestro Estado con maravillosas manifestaciones estéticas. Este concurso de música y Danza de los Phurémbes de la Sierra, que ha patrocinado la Universidad Michoacana va a demostrar toda la potencia armónica de mi raza.” (Gran Concurso Artístico de la Raza Phurémbe Sector de la Sierra de Uruapan, 1942)

El domingo 17 de enero de 1943 Lamberto Moreno publica en el periódico “El Nacional” la relatoría del evento. Como parte de la narración dice en la página 3: “Mucho tuvieron que luchar contra el ancestral complejo de menor valía que corroe el espíritu de nuestros indios, indiferentes para con sus propios dones y facultades.” Derivado de ese evento, el 30 de julio de 1989, como parte del “Primer Festival Internacional de Música” de Morelia, se presentó en el Teatro Ocampo un programa de “Música Púrhepecha” que abrió con la pieza “El Nacional” de Luis Cuara Amezcua.

Aunque ingresa al acervo como parte de la publicación del concurso, en el periódico está la partitura de “Flor de Canela”, una composición de Domingo Ramos originario de Zacán, fechada en 1879, es decir, contemporánea al inicio de la construcción del acervo (1876). Lo cual confirma que sí existía música tradicional en ese tiempo, solamente no fue guardada en el acervo de la Familia Cuara.





El 20 de noviembre de 1955 vuelve a participar en el 3er Concurso Artístico de la Raza Purépecha, Sector Sierra de Uruapan, La Cañada y Lago de Pátzcuaro, con la Orquesta de la Comunidad de Nuevo Parangaricutiro obteniendo una mención honorifica.

Tercer Concurso Artístico de la Raza Puréppecha

(Sectores: Sierra de Uruapan, La Cañada y Lago de Pátzcuaro)

La Dirección General de Alfabetización y el Departamento de Misiones Culturales, en Nombre de la Secretaría de Educación Pública, así como la H. Comisión del Tepalcatepec, Otorgan el Presente

DIPLOMA DE HONOR

a LA ORQUESTA

de la COMUNIDAD de NUEVO PARANGARICUTIRO por su brillante participación artística en el Certamen de referencia, ocupando el MENCION H. lugar, según el veredicto expedido por el H. Jurado Calificador que suscribe, con la Comisión Ejecutiva.

Uruapan, Mich., Noviembre 20 de 1955.

Jurado Calificador

Comisión Ejecutiva

Profr. Roberto Reyes Pérez — Profr. J. Lamberto Moreno Jasso. — Profr. Antonio Díaz Soloria

El 29 de noviembre de 1986 el Santuario del Señor de los Milagros le otorga un reconocimiento por participar en el concurso de poesía, canto, danza e historia con motivo de la visita de la Stma. Virgen de la Esperanza.

Santuario del

Señor de los Milagros

Otorga el presente

DIPLOMA

A: Luis Cuara

Por su participación en el concurso de poesía, canto, danza e Historia, con motivo de la visita de la Stma. Virgen de la Esperanza, a este lugar.

Noviembre 29 de 1986.

Rector del Santuario

El 21 de junio de 1997 Andrés Campos[75], en coordinación con el Ayuntamiento, le organiza un homenaje en el Auditorio Municipal en donde participó otro músico del pueblo, Rodolfo Macías Romero, con una composición propia nombrada “Tata Luis Cuara Amezcua”. La entrega del reconocimiento estuvo a cargo del presidente Municipal, Miguel Aguilar Toral, el delegado de Turismo de Uruapan, Benjamín Apan Rojas, y del Sr. Cura Alberto Mora Esqueda.

EL H. AYUNTAMIENTO DE NUEVO PARANGARICUTIRO, MICHOACAN.
1996-1998
OTORGA EL PRESENTE
RECONOCIMIENTO
Al maestro: LUIS CUARA AMEZCUA
Por su distinguida aportación cultural, como compositor de música purhépecha.
San Juan Nuevo, Mich.A 21 junio de 1997.
El Presidente Municipal.
C. Miguel Aguilar Toral.
El Regidor de Educación y Cultura.
C. Marco Antonio Vargas Rosas.

El evento fue conducido por el sacerdote Rafael Mendoza Valentín. Durante el evento los Cargueros y Encargados del Señor de los Milagros de ese año le distinguen con el “Ofrecimiento de 64 misas y 64 rosarios” por su aportación cultural como compositor de música purépecha.

CARGUEROS Y ENCARGADOS DEL
“SEÑOR DE LOS MILAGROS”
1997
“OFRECEN” 64 MISAS Y 64 ROSARIOS EN HONOR AL SR.
luís Cuara Amézcua
Por su distinguida aportación cultural, como compositor de música purhépecha
“Que la fe, fortalezca vuestro espíritu”
San Juan Nuevo, Mich.A 21 junio de 1997.

[75] Quien fuera su alumno.

De acuerdo con Andrés Campos, la canción nombrada “La Media Cabeza” se llama así porque a un joven que quería ser *encabezado* de una *cuadrilla* de *Kúrpites* no le alcazaba el dinero para ser encabezado y sólo pudo dar la mitad[76]. También señala que la canción “De Tuxpan a San Juan” la compuso en un viaje de regreso de Tuxpan, Veracruz, luego de que su hijo Luis Gabriel había sido nombrado Tercer Obispo de ese lugar el 25 de octubre de 1989. El 17 de octubre de 1991, “Muchachas de San Juan” y “De Tuxpan a San Juan”, son estrenadas en el concurso purépecha que se celebra en Zacán cada año, pues las canciones que ahí se presentan deben ser inéditas. Como anécdota cuenta que “Muchachas de San Juan” inicialmente se había nombrado como “Colegio de Bachilleres”, escuela recién fundada en el pueblo, pero que al momento de ir a concursar a Zacán le pareció más apropiado o “poético” nombrarla “Muchachas de San Juan”. En la opinión de Andrés Campos, ese sonecito debería identificar musicalmente a San Juan por la belleza de la pieza[77].

[76] Un *encabezado* es un joven que ayuda a coordinar su *cuadrilla*, como se nombra al grupo de jóvenes de su barrio (San Miguel o San Mateo), para su participación en la Fiesta de los Kúrpites; que es una danza tradicional que surge en San Juan Parangaricutiro, es decir, nace en ese municipio antes de la erupción del Volcán Paricutín.

[77] Tomado de los videos publicados en Facebook el 17 de octubre de 2019 durante un evento organizado por el Ayuntamiento de Nuevo Parangaricutiro como reconocimiento al grupo Tumbiecha. En:
https://www.facebook.com/david.cuararuiz/videos/2463831867037178
https://www.facebook.com/david.cuararuiz/videos/2463838363703195
https://www.facebook.com/david.cuararuiz/videos/2463833807036984

Nuevamente, el 12 de mayo de 2001, el Ayuntamiento dirigido por Narciso Murillo Aguilar le otorga un reconocimiento por promover y conservar la cultura, costumbres y tradiciones del pueblo.

H. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL
NUEVO PARANGARICUTIRO, MICH.

1999-2001

1944-2001
57 Aniversario
DE LA FUNDACION DE
NUEVO SAN JUAN PARANGARICUTIRO
MICHOACAN

OTORGA EL PRESENTE

Reconocimiento

Al C. Luis Cuara Amezcua

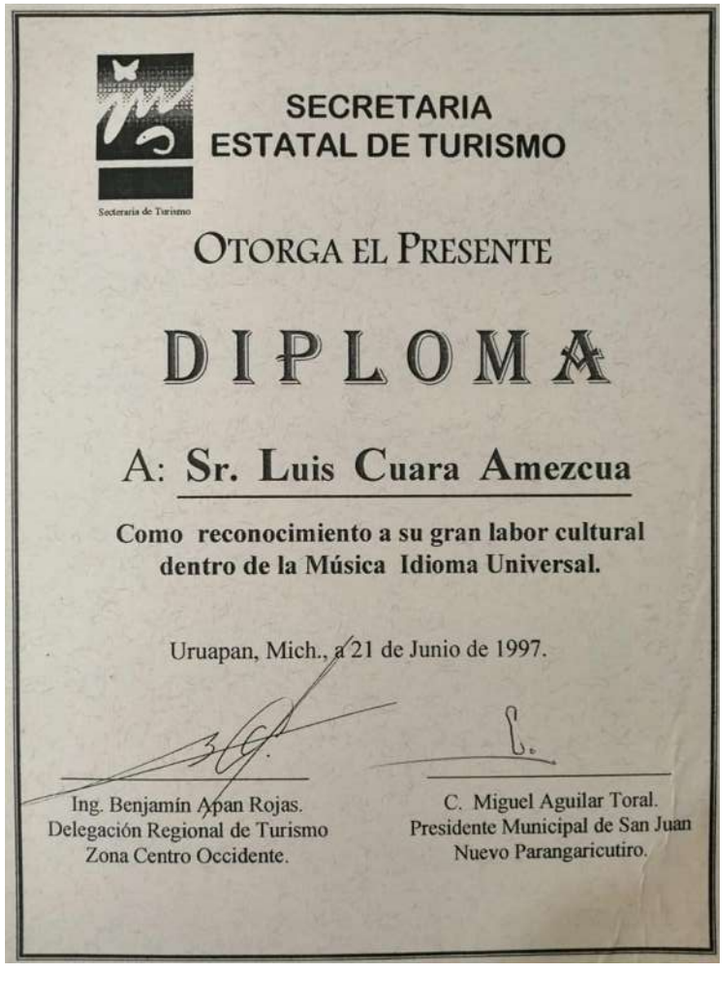
POR SU VALIOSA PARTICIPACION PARA PROMOVER Y CONSERVAR NUESTRA CULTURA, COSTUMBRES Y TRADICIONES.

Nuevo San Juan Nuevo Parangaricutiro, Mich., Mayo 12 del 2001.

C. NARCISO MURILLO AGUILAR
PRESIDENTE MUNICIPAL

ING. TOMAS ECHEVARRIA CHAVEZ
SECRETARIO MUNICIPAL

De igual manera, entre otros reconocimientos y agradecimientos está también el de la Secretaría de Turismo del Estado en 1997.



SECRETARIA
ESTATAL DE TURISMO

Secretaría de Turismo

OTORGA EL PRESENTE

DIPLOMA

A: Sr. Luis Cuara Amezcua

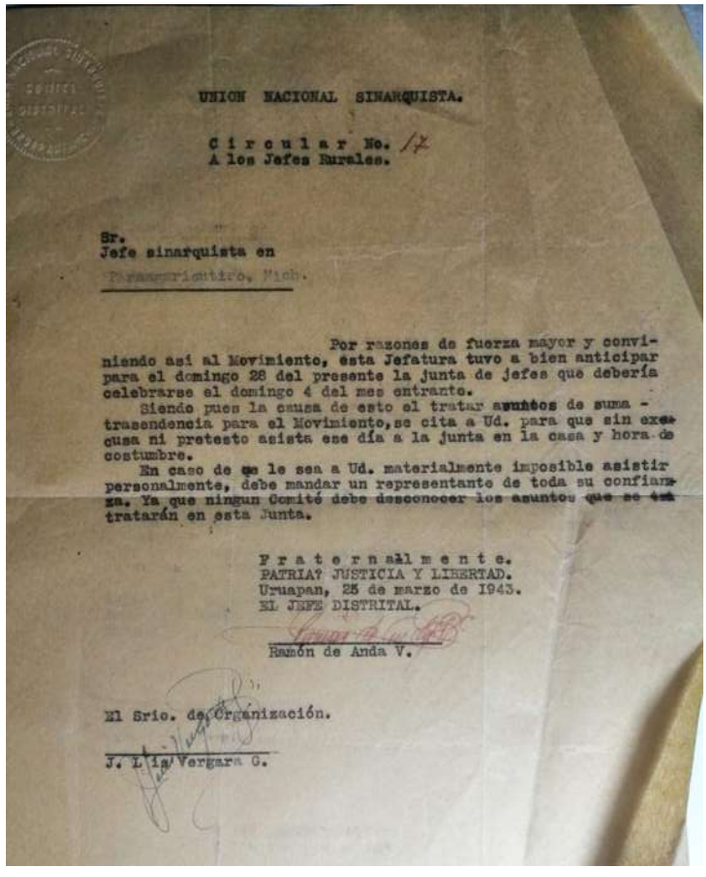
Como reconocimiento a su gran labor cultural dentro de la Música Idioma Universal.

Uruapan, Mich., a 21 de Junio de 1997.

Ing. Benjamín Apan Rojas.
Delegación Regional de Turismo
Zona Centro Occidente.

C. Miguel Aguilar Toral.
Presidente Municipal de San Juan
Nuevo Parangaricutiro.

Tuvo algunos cargos de representación política, cuando hizo erupción el Volcán Paricutín era jefe sinarquista de San Juan Parangaricutiro.



UNION NACIONAL SINARQUISTA.

Circular No. 17
A los Jefes Rurales.

Sr.
Jefe sinarquista en
Parangaricutiro, Mich.

Por razones de fuerza mayor y conviniendo asi al Movimiento, esta Jefatura tuvo a bien anticipar para el domingo 28 del presente la junta de jefes que debería celebrarse el domingo 4 del mes entrante.

Siendo pues la causa de esto el tratar asuntos de suma trasendencia para el Movimiento, se cita a Ud. para que sin excusa ni pretesto asista ese día a la junta en la casa y hora de costumbre.

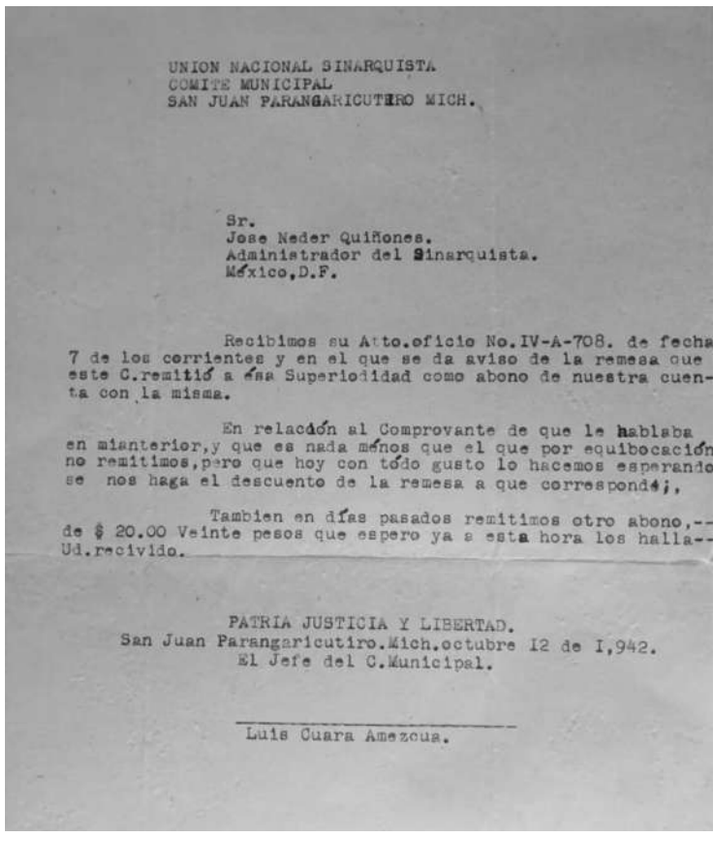
En caso de que le sea a Ud. materialmente imposible asistir personalmente, debe mandar un representante de toda su confianza. Ya que ningun Comité debe desconocer los asuntos que se tratarán en esta Junta.

Fraternalmente.
PATRIA? JUSTICIA Y LIBERTAD.
Uruapan, 25 de marzo de 1943.
EL JEFE DISTRITAL.

Ramón de Anda V.

El Srio. de Organización.

J. Lia Vergara G.



UNION NACIONAL SINARQUISTA
COMITE MUNICIPAL
SAN JUAN PARANGARICUTIRO MICH.

Sr.
Jose Neder Quiñones.
Administrador del Sinarquista.
México, D.F.

Recibimos su Atto. oficio No. IV-A-708. de fecha 7 de los corrientes y en el que se da aviso de la remesa que este C. remitió a esa Superioridad como abono de nuestra cuenta con la misma.

En relación al Comprovante de que le hablaba en mianterior, y que es nada ménos que el que por equibocación no remitimos, pero que hoy con todo gusto lo hacemos esperando se nos haga el descuento de la remesa a que corresponde;

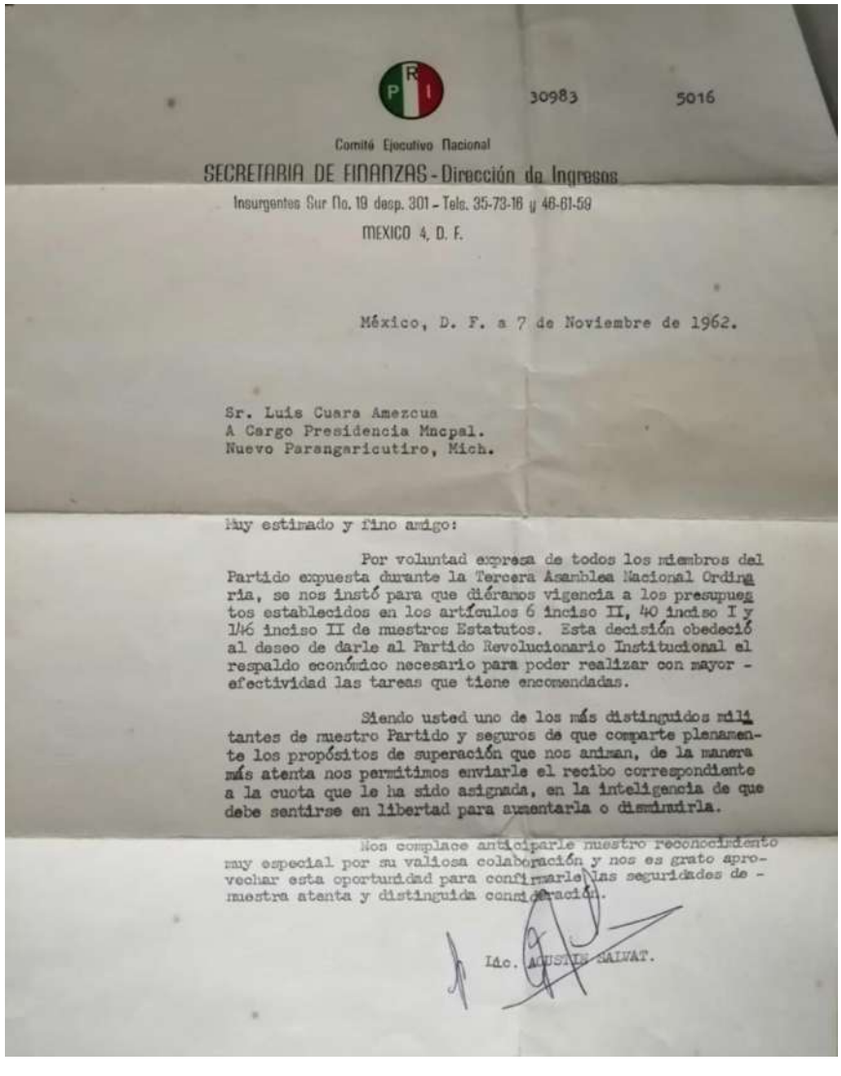
Tambien en días pasados remitimos otro abono, de $ 20.00 Veinte pesos que espero ya a esta hora los halla Ud. recivido.

PATRIA JUSTICIA Y LIBERTAD.
San Juan Parangaricutiro. Mich. octubre 12 de 1,942.
El Jefe del C. Municipal.

Luis Cuara Amezcua.

Como músico tradicional, Luis Cuara combinaban esta actividad con las labores del campo u otras actividades económicas. Debido a la devastación de las tierras luego de la erupción del Volcán Paricutín en 1943, Luis Cuara como muchos hombres de su pueblo fue enviado a trabajar en Estados Unidos a través del Programa Bracero, en donde permaneció varios años.

En 1961, igual que su hermano, fue presidente municipal de Nuevo Parangaricutiro.



30983 5016

Comité Ejecutivo Nacional

SECRETARIA DE FINANZAS - Dirección de Ingresos

Insurgentes Sur No. 19 desp. 301 - Tels. 35-73-16 y 46-61-59

MEXICO 4, D. F.

México, D. F. a 7 de Noviembre de 1962.

Sr. Luis Cuara Amezcua
A Cargo Presidencia Mncpal.
Nuevo Parangaricutiro, Mich.

Muy estimado y fino amigo:

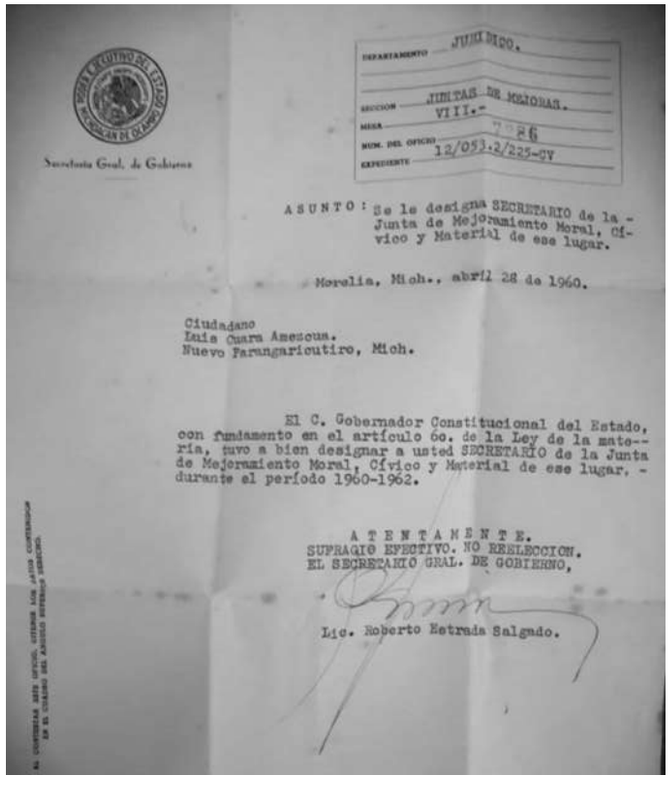
Por voluntad expresa de todos los miembros del Partido expuesta durante la Tercera Asamblea Nacional Ordinaria, se nos instó para que diéramos vigencia a los presupuestos establecidos en los artículos 6 inciso II, 40 inciso I y 146 inciso II de nuestros Estatutos. Esta decisión obedeció al deseo de darle al Partido Revolucionario Institucional el respaldo económico necesario para poder realizar con mayor efectividad las tareas que tiene encomendadas.

Siendo usted uno de los más distinguidos militantes de nuestro Partido y seguros de que comparte plenamente los propósitos de superación que nos animan, de la manera más atenta nos permitimos enviarle el recibo correspondiente a la cuota que le ha sido asignada, en la inteligencia de que debe sentirse en libertad para aumentarla o disminuirla.

Nos complace anticiparle nuestro reconocimiento muy especial por su valiosa colaboración y nos es grato aprovechar esta oportunidad para confirmarle las seguridades de nuestra atenta y distinguida consideración.

Lic. AGUSTIN SALVAT.

También fue nombrado Secretario de la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de Nuevo Parangaricutiro.



Secretaría Gral. de Gobierno

DEPARTAMENTO JURIDICO.
SECCION JUNTAS DE MEJORAS.
MESA VIII.-
NUM. DEL OFICIO 7026
EXPEDIENTE 12/053.2/225-GV

ASUNTO: Se le designa SECRETARIO de la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de ese lugar.

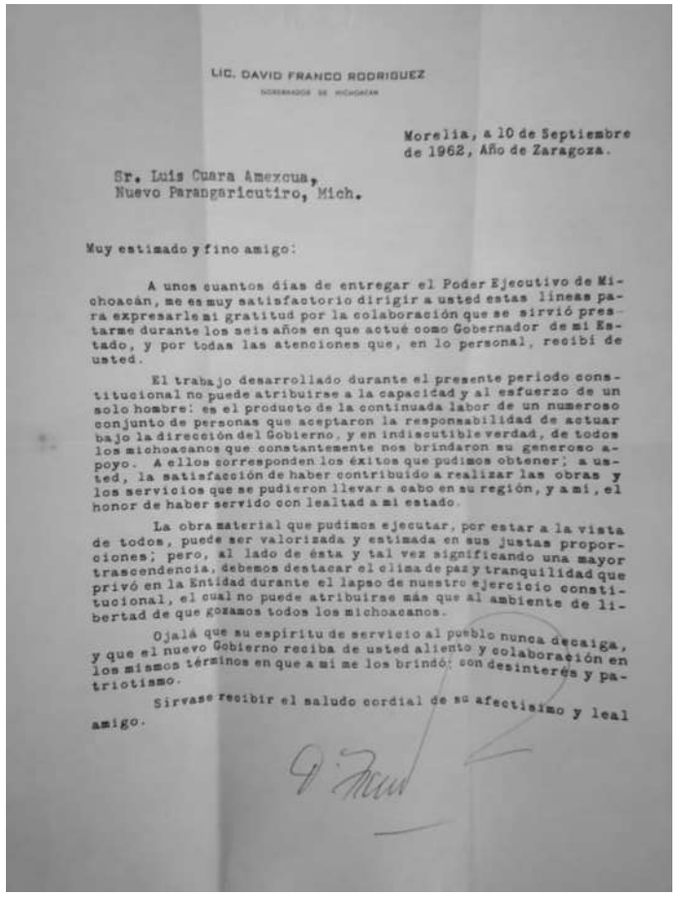
Morelia, Mich., abril 28 de 1960.

Ciudadano
Luis Cuara Amescua.
Nuevo Parangaricutiro, Mich.

El C. Gobernador Constitucional del Estado, con fundamento en el artículo 6o. de la Ley de la materia, tuvo a bien designar a usted SECRETARIO de la Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material de ese lugar, durante el período 1960-1962.

A T E N T A M E N T E.
SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCION.
EL SECRETARIO GRAL. DE GOBIERNO,

Lic. Roberto Estrada Salgado.



LIC. DAVID FRANCO RODRIGUEZ
GOBERNADOR DE MICHOACAN

Morelia, a 10 de Septiembre de 1962, Año de Zaragoza.

Sr. Luis Cuara Amexcua,
Nuevo Parangaricutiro, Mich.

Muy estimado y fino amigo:

A unos cuantos días de entregar el Poder Ejecutivo de Michoacán, me es muy satisfactorio dirigir a usted estas líneas para expresarle mi gratitud por la colaboración que se sirvió prestarme durante los seis años en que actué como Gobernador de mi Estado, y por todas las atenciones que, en lo personal, recibí de usted.

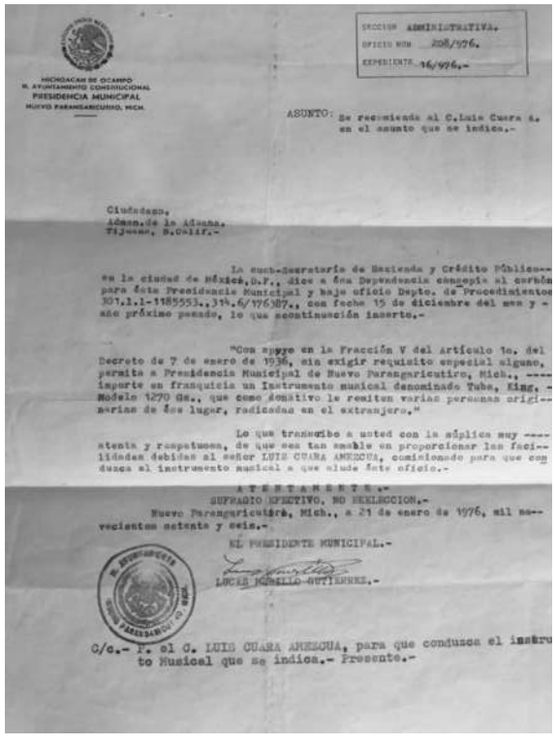
El trabajo desarrollado durante el presente período constitucional no puede atribuirse a la capacidad y al esfuerzo de un solo hombre: es el producto de la continuada labor de un numeroso conjunto de personas que aceptaron la responsabilidad de actuar bajo la dirección del Gobierno, y en indiscutible verdad, de todos los michoacanos que constantemente nos brindaron su generoso apoyo. A ellos corresponden los éxitos que pudimos obtener; a usted, la satisfacción de haber contribuído a realizar las obras y los servicios que se pudieron llevar a cabo en su región, y a mí, el honor de haber servido con lealtad a mi estado.

La obra material que pudimos ejecutar, por estar a la vista de todos, puede ser valorizada y estimada en sus justas proporciones; pero, al lado de ésta y tal vez significando una mayor trascendencia, debemos destacar el clima de paz y tranquilidad que privó en la Entidad durante el lapso de nuestro ejercicio constitucional, el cual no puede atribuirse más que al ambiente de libertad de que gozamos todos los michoacanos.

Ojalá que su espíritu de servicio al pueblo nunca decaiga, y que el nuevo Gobierno reciba de usted aliento y colaboración en los mismos términos en que a mí me los brindó: con desinterés y patriotismo.

Sírvase recibir el saludo cordial de su afectísimo y leal amigo.

Luis Cuara Amezcua también era gestor musical. En 1976, con el apoyo de otras personas de Parangaricutiro radicadas en Estados Unidos, consigue traer una tuba.



MICHOACAN DE OCAMPO
H. AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL
PRESIDENCIA MUNICIPAL
NUEVO PARANGARICUTIRO, MICH.

SECCION ADMINISTRATIVA.
OFICIO NUM 208/976.
EXPEDIENTE 16/976.-

ASUNTO: Se recomienda al C.Luis Cuara A. en el asunto que se indica.-

Ciudadano.
Adman.de la Aduana.
Tijuana, B.Calif.-

La Sub-Secretaría de Hacienda y Crédito Público-- en la ciudad de México,D.F., dice a ésa Dependencia concepto al carbón para ésta Presidencia Municipal y bajo oficio Depto. de Procedimientos 301.1.1-1185553.,314.6/176387., con fecha 15 de diciembre del mes y - año próximo pasado, lo que acontinuación inserto.-

"Con apoyo en la Fracción V del Artículo 1o. del Decreto de 7 de enero de 1936, sin exigir requisito especial alguno, permite a Presidencia Municipal de Nuevo Parangaricutiro, Mich., ---- importe en franquicia un Instrumento musical denominado Tuba, King. - Modelo 1270 Gs., que como donativo le remiten varias personas origi-- narias de ése lugar, radicadas en el extranjero."

Lo que transcribo a usted con la súplica muy ---- atenta y respetuosa, de que sea tan amable en proporcionar las faci-- lidades debidas al señor LUIS CUARA AMEZCUA, comisionado para que con duzca el instrumento musical a que alude éste oficio.-

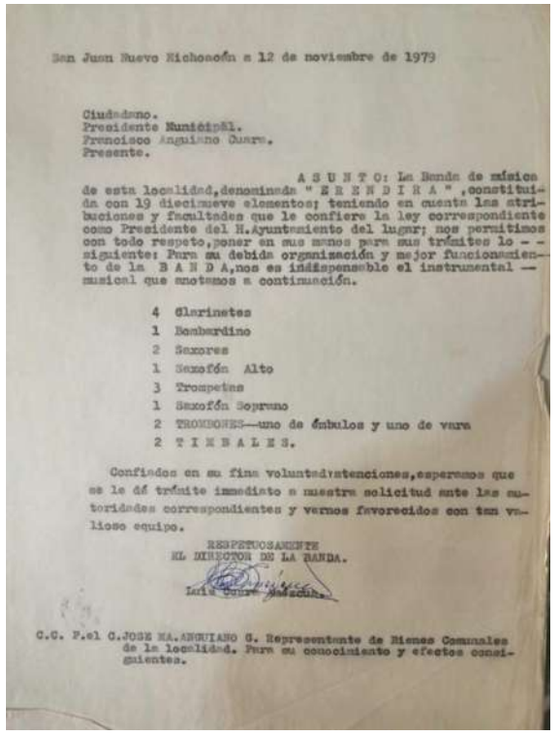
A T E N T A M E N T E.-
SUFRAGIO EFECTIVO, NO REELECCION.-
Nuevo Parangaricutiro, Mich., a 21 de enero de 1976, mil no-- vecientos setenta y seis.-

EL PRESIDENTE MUNICIPAL.-

LUCAS MORELLO GUTIERREZ.-

C/c.- P. el C. LUIS CUARA AMEZCUA, para que conduzca el instru to Musical que se indica.- Presente.-

En 1979, como Director de la Banda Eréndira, gestiona ante la autoridad municipal, diversos instrumentos. En ese documento menciona que esa banda está compuesta por 19 elementos.



San Juan Nuevo Michoacán a 12 de noviembre de 1979

Ciudadano.
Presidente Municipal.
Francisco Anguiano Cuara.
Presente.

A S U N T O: La Banda de música de esta localidad,denominada " E R E N D I R A " ,constituida con 19 diecinueve elementos; teniendo en cuenta las atribuciones y facultades que le confiere la ley correspondiente como Presidente del H.Ayuntamiento del lugar; nos permitimos con todo respeto,poner en sus manos para sus trámites lo - - siguiente: Para su debida organización y mejor funcionamiento de la B A N D A,nos es indispensable el instrumental — musical que anotamos a continuación.

4 Clarinetes
1 Bombardino
2 Saxores
1 Saxofón Alto
3 Trompetas
1 Saxofón Soprano
2 TROMBONES—uno de émbulos y uno de vara
2 T I M B A L E S.

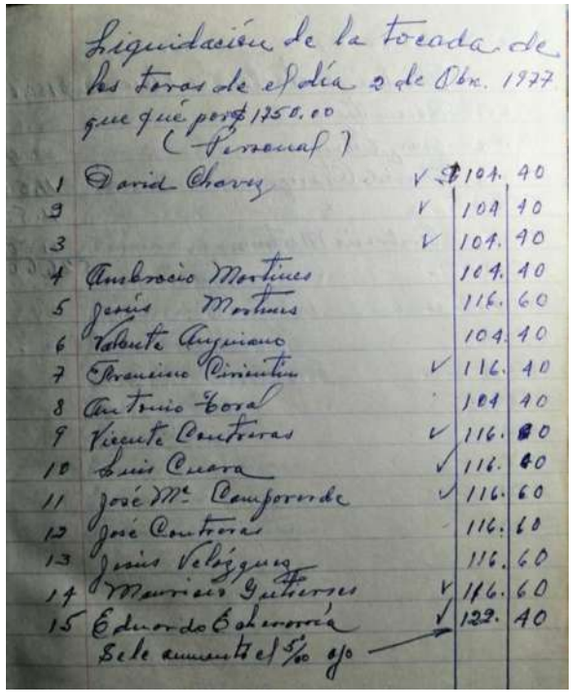
Confiados en su fina voluntadvatenciones,esperamos que se le dé trámite inmediato a nuestra solicitud ante las autoridades correspondientes y vernos favorecidos con tan valioso equipo.

RESPETUOSAMENTE
EL DIRECTOR DE LA BANDA.

Luis Cuara Amezcua.

C.C. P.el C.JOSE MA.ANGUIANO G. Representante de Bienes Comunales de la localidad. Para su conocimiento y efectos consiguientes.

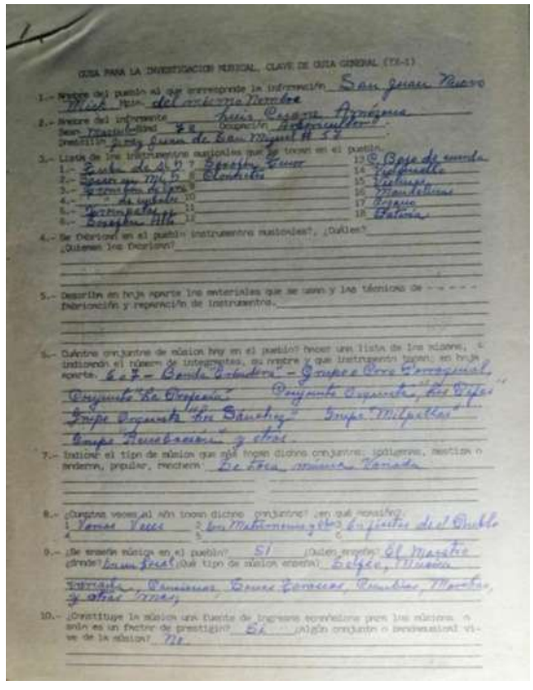
En una libreta de 1977 lleva las cuentas de los ingresos y gastos de la banda.



Liquidación de la toreada de los toros de el día 2 de Obr. 1977 que fué por $1750.00 (Personal)

1	David Chavez	✓	$104.	40
2		✓	104	40
3		✓	104.	40
4	Ambrosio Martinez		104.	40
5	Jesús Martinez		116.	60
6	Valente Anguiano		104.	40
7	Francisco Pimentel	✓	116.	40
8	Antonio Tora		104	40
9	Vicente Contreras	✓	116.	60
10	Luis Cuara	✓	116.	40
11	José Mª Camporrende	✓	116.	60
12	José Contreras		116.	60
13	Jesús Velázquez		116.	60
14	Mauricio Gutierrez	✓	116.	60
15	Eduardo Echeverría	✓	122.	40
	Se le aumenta el 5% a/o			

Entre los documentos del acervo hay un formulario que llenó en 1989. El documento dice ser una guía para la investigación musical, en el cual Luis Cuara Amezcua declara ser agricultor, pero también dice que, aunque nadie vive de la música sí es una fuente de ingresos y un factor de prestigio social. Respecto a los conjuntos que hay en el pueblo dice que se toca música variada en matrimonios y otras fiestas del pueblo. Menciona las siguientes agrupaciones: la Banda “Eréndira” con 6 ó 7 elementos; el Grupo o Coro Parroquial; el Conjunto “La Profecía”; la Orquesta “Los Pifas”; la Orquesta “Los Sánchez”; Grupo “Milpillas”; Grupo “Renovación”; y otros. Enlista los instrumentos que se tocaban en el pueblo, a saber: tuba de sib; sacsor en mib; trombón de vara; otro tipo de trombón; trompeta; saxofón alto, saxofón tenor; clarinetes; c. bajo de cuerda; violoncello; violines; mandolinas; órgano; y batería. De acuerdo al documento, el maestro enseña en un local solfeo, música variada, canciones, sones tarascos, cumbias, marchas “y otras más”. Dice que hay algunas canciones que solamente se tocan en ocasiones o fiestas determinadas de tipo religioso. En la segunda hoja marca que el nivel de estudios de los músicos es de primaria y secundaria. También menciona que los métodos de estudio de solfeo son “Hilarión Eslava” y “Solfeo de los Solfeos” pero que no todos los músicos saben solfeo, es decir, leer música. Luego determina que hay 6 directores de bandas, conjuntos u orquestas y 3 compositores de música purépecha y para las danzas: Mauricio Gutiérrez M.; Rodolfo Macías R.; y él mismo, Luis Cuara Amezcua. Otro dato es que ninguna agrupación había hecho alguna grabación.



GUIA PARA LA INVESTIGACION MUSICAL. CLAVE DE GUIA GENERAL (TX-1)

1.- Nombre del pueblo al que corresponde la información: San Juan Nuevo Mich. Mun. del Oriente Michoa
2.- Nombre del informante: Luis Cuara Amezcua
Sexo: masculino Edad: 88 Ocupación: Campesino
Domicilio: Calle Guerra de San Miguel # 33
3.- Lista de los instrumentos musicales que se tocan en el pueblo:
1.- Tuba de 4 V 7. Saxofón Tenor 13. Bajo de cuerda
2.- Saxofón Alto 8. Clarinetes 14. Violonchelo
3.- Saxofón de Tenor 9. 15. Violín
4.- Trompeta de cilindro 10. 16. Mandolinas
5.- Trompeta Alta 11. 17. Arpas
6.- Saxofón Alto 12. 18. Batería
4.- Se fabrican en el pueblo instrumentos musicales?, ¿Cuáles?
¿Quienes los fabrican?
5.- Describa en hoja aparte los materiales que se usan y las técnicas de fabricación y reparación de instrumentos.
6.- Dentro conjuntos de música hay en el pueblo? Hacer una lista de los mismos, e indicando el número de integrantes, su nombre y que instrumento tocan; en hoja aparte. 6 a 7 - Banda Tabalera - Grupo Coro Tarasquino, Conjunto "La Orquesta" Conjunto Orquesta, Los Tigres" Grupo Orquesta Los Sauchez" Grupo "Milpillas" Grupo Huembacuin" y otros.
7.- Indique el tipo de música que más hacen dichos conjuntos: sinfónica, mestiza o moderna, popular, ranchera: De toda, romanza Tarasca
8.- ¿Cuántos viven al año tocan dichos conjuntos? ¿en qué ocasiones?
1. Varios Veces 2. Los Matrimonios y Bailes 3. La fiestas del Pueblo
4. 5. 6.
9.- ¿Se enseña música en el pueblo? Si ¿Quien enseña? El Maestro
¿Donde? Casa Jose? ¿Qué tipo de música enseña? Bolero, Musica Tarasca, Rancheras, Danzas Tarascas, Danzas, Marcha y otras Mas.
10.- ¿Constituye la música una fuente de ingresos económicos para los músicos, o solo es un factor de prestigio? Si ¿Algún conjunto o instrumentista vive de la música? No.

Por los otros documentos encontrados en el archivo sabemos que tanto Luis Cuara Guerrero como Felipe y Luis Cuara Amezcua eran pequeños propietarios. Así mismo hay documentos de Luis Cuara Amezcua como miembro de la Comunidad Indígena y como ejidatario.

SECRETARIA DE LA REFORMA AGRARIA

MIGUEL DE LA MADRID H., Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, en cumplimiento a lo dispuesto por los Artículos 8, 69, 72, 307 Fracciones VIII y IX y 433 de la Ley Federal de Reforma Agraria, ha tenido a bien expedir el presente

CERTIFICADO DE DERECHOS AGRARIOS

Número 2815686 Categoría III
en favor de LUIS CUARA AMEZCUA de 88 años de edad
hijo de
y de
reconocido como ejidatario al resolverse el juicio privativo de derechos agrarios y nuevas adjudicaciones relativo al

POBLADO SAN JUAN NUEVO PARANGARICUTIRO
MUNICIPIO DE SAN JUAN NUEVO PARANGARICUTIRO
ESTADO DE MICHOACAN

que garantiza en el pleno uso y disfrute de los derechos que le conceden los artículos 66, 67, 75, 76, 80, 81 y demás relativos de la Ley Federal de Reforma Agraria, con las obligaciones y responsabilidades prescritas por los artículos 68, 76, 77, 78, 83, 85, 86, 87 y demás aplicables de la misma.

Este Certificado expide en cumplimiento de la Resolución emitida por la Comisión Agraria Mixta del Estado de MICHOACAN el día 10 DE ABRIL DE 1985 publicada en el periódico Oficial Núm. 16 de dicha Entidad Federativa el 7 DE NOVIEMBRE DE 1985, inscrita en el Registro Agrario Nacional, Volumen Núm. CMXCI Foja Núm. 137 el 7 DE NOVIEMBRE DE 1985

México, D. F., a 5 DE ENERO DE 1986

MIGUEL DE LA MADRID H.

EL SECRETARIO DE LA REFORMA AGRARIA
LUIS MARTINEZ VILLICAÑA

EL SUBSECRETARIO DE ASUNTOS AGRARIOS
RAFAEL HERNANDEZ ALMANZA

LISTA DE SUCESION

	NOMBRE COMPLETO	PARENTESCO	EDAD
1.			
2.			
3.			
4.			
5.			

El presente CERTIFICADO quedó registrado en el Volúmen Núm. 016267
Foja Núm. 00096277 del protocolo del Registro Agrario Nacional.

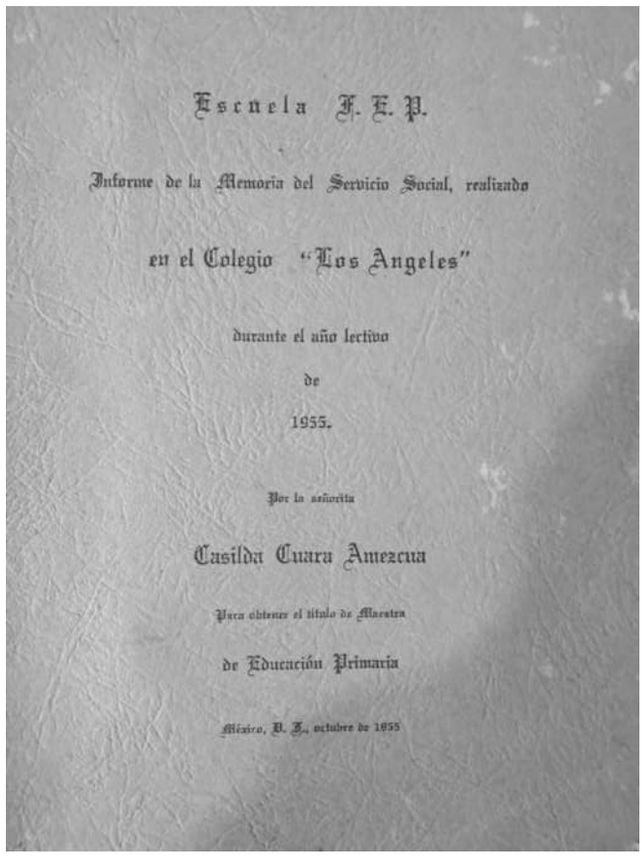
EL DIRECTOR GENERAL DEL REGISTRO AGRARIO NACIONAL
ALFREDO NOLASCO DEL VALLE

2000070

El 30 de julio de 1983 el matrimonio de Catalina y Luis celebró sus Bodas de Oro en el Santuario del Señor de los milagros. El 23 de noviembre de 1991 sufre un derrame cerebral del cual nunca se repone y fallece el 23 de enero de 2001.

Tal vez no para este trabajo, pero puede resultar interesante el hecho de que entre los documentos del acervo esté un trabajo de Casilda Cuara Amezcua. El trabajo es el informe de su servicio social en el Colegio “Los Ángeles” realizado en 1955. Con dicho trabajo ella obtuvo el título de Maestra de Educación Primaria. La importancia del trabajo, salvo que se encuentre otra información, es que puede ser el primer trabajo de titulación de una mujer de Parangaricutiro y no sabemos si también de un hombre. En la dedicatoria del trabajo dice “A la memoria de mis queridísimos padres que con su ejemplo y virtud forjaron en mí un ideal y me enseñaron el camino del bien. Con gran cariño a mis hermanos Luis y Salvador Cuara Amezcua.” Probablemente lo dedica a ellos dos porque eran los únicos que aún vivían. En el prólogo escribe:

> “Percatada de que la teoría que aprendí durante mis años de estudio y que las prácticas realizadas no eran suficientes para enfrentarse a la realidad, me decidí por la práctica del Servicio Social para obtener el título profesional de Maestra Normalista de Educación Primaria. Este me llevaría a estar en contacto directo con los problemas que surgen diariamente. Además, el Servicio Social me impone la obligación feliz de vivir en contacto con los niños. En el ejercicio del Servicio Social puse todo el esfuerzo y entusiasmo de que es capaz una maestra consciente del tesoro que la Patria le entrega: sus niños.”



Escuela F. E. P.

Informe de la Memoria del Servicio Social, realizado

en el Colegio “Los Angeles”

durante el año lectivo

de

1955.

Por la señorita

Casilda Cuara Amezcua

Para obtener el título de Maestra

de Educación Primaria

México, D. F., octubre de 1955

4.1. EL Códice Cuara

El apellido Cuara es purépecha y este códice puede establecer su origen como tal y, en el caso que nos ocupa, conocer el origen de esta familia de músicos de Parangaricutiro.

Diversos autores coinciden en el hecho de que en su mayoría los nobles prehispánicos fueron los que conservaron su apellido luego de la llegada de los españoles y la mayoría de los indígenas adoptaban el nombre de su nuevo "patrón". Por ejemplo, Castillo Palma hace un trabajo sobre la transmisión y el significado de los nombres en náhuatl de Cholula y escribe que el objetivo de su trabajo es

> "…discernir las huellas del carácter sagrado, señorial y ocupacional de los habitantes de la ciudad de Cholula, reflejadas en el significado implícito de los nombres en lengua náhuatl trasmitidos después de la conquista. Especial énfasis se ha puesto en los apelativos relacionados con la guerra, el sacerdocio, los títulos honoríficos, así como los de oficios y los de insumos suntuarios. Otra de las metas que perseguimos es analizar la distribución de los apellidos en los barrios para encontrar patrones residenciales de las familias y dilucidar la relación entre topónimos y patronímicos." (Castillo Palma, 2015, pág. 163)

Es decir, para la autora la conservación del linaje estaba ligado a los cargos y lugares de origen.

Por su parte Hugo Zacapantzi escribe, siguiendo a Marx, que la estratificación social es una característica de todas las sociedades que han alcanzado cierto grado de desarrollo económico pues implica una división social del trabajo y que "Los patrones de nominación nahua tanto en el periodo prehispánico como durante la Colonia formaron parte de toda una gama de elementos simbólicos que ratificaban y daban legitimación política a los sectores sociales dominantes." (Zacapantzi Quintero, 2022, pág. 15) Para él

la conservación del apellido está ligado a un reposicionamiento social, reivindicación de privilegios y a los pleitos por las tierras en el nuevo contexto social y cultural de la Colonia.

El “Codex Cuara” o “Códice Cuara” está guardado en la “Princeton University Library”[78]. De acuerdo con su página consta de 22 hojas, es de papel y mide 31 x 22 centímetros. Su contenido es 19 páginas llenas de dibujos hechos con tinta y pinturas de agua. En la primera plana se representa a Miguel Cuara sentado debajo de un dispositivo coronado por un águila. También dice que son simples planos de propiedades que muestran campos, casas y ríos. Incluye un fragmento de hoja con un calendario de rueda con los nombres europeos de los meses; los meses de mayo a septiembre son mostrados con la luna creciente y caras humanas. Las nueve páginas restantes contienen dibujos de hombres, mujeres y niños con trajes “indios”. Finalmente menciona que otros títulos para referirse al códice son: “Códice de la Familia Cuara”, “Genealogía de la familia Cuara” o “Genealogía de los Caciques Cuara Irecha de Pátzcuaro”. En su portada se identifica como manuscrito mesoamericano de Garrett de origen tarasco.

La copia obtenida de la página de la Universidad de Princeton es de difícil lectura por estar escrita en una mezcla de español y purépecha antiguos, dicha copia trata, de manera general, de nombres y cargos a la usanza de los pueblos purépechas de orden teocrático, gerontocrático y de linajes, y parece contener un juicio sobre la hija de Don Miguel Cuara referente al nuevo orden colonial. En el escrito aparece dos veces la fecha 1718, por lo cual se puede ubicar su creación en los inicios del siglo XVIII.

De acuerdo a la propia observación de la copia del códice, luego de la portada y su lado interno hay 8 hojas vacías. En la hoja 9, fue dibujado Don Miguel Cuara en lo que parece ser una especie de sello o escudo que contiene algunos animales, probablemente gallinas, pavos, un pez y un águila, además de la figura de una mujer en medio de un símbolo de agua. Don Miguel Cuara porta arco y flechas como los guerreros o cazadores. La hoja 10 simula las líneas de una libreta y tiene el dibujo de un pez en el lado superior derecho y un árbol en el lado inferior derecho. La siguiente página lleva como título “Memoria” y enumera en las siguientes 8 hojas algunos cargos de la Huatápera como Prioste o Sacristán y sus aportaciones o gastos, pues del lado derecho luego de una línea que lleva a la orilla aparece una cantidad en pesos. En la hoja 17 aparece por primera vez la fecha 1718. La siguiente hoja (19) lleva en el lado superior derecho la palabra Jesús y

[78] “Codex Cuara” 1600 Taracan. Robert Garrett Mesoamerican Manuscripts. C0744.02, No. 14. Indigenous Cultures. Princeton University. Codex cuara, [16--?]. - Digital PUL

en el lado superior izquierdo la palabra María, nuevos nombres del culto a la dualidad masculino-femenina que sustituyen a los Dioses *Curicaveri* y *Xaratanga*[79], y repite la fecha de 1718. En la hoja 20 termina esa parte con una referencia a San Nicolás. Es probable que esta parte sea una relación de los cargos de la Huatápera u Hospital de indios en 1718.

En la hoja 21 está dibujado un mapa en el que se puede distinguir la iglesia, algunas casas y predios, algunos a la orilla de un río, un huerto o solar y algunas caras, aunque parecen ser la misma. En la página siguiente se lee solamente "cassiques quien podra creer porlas obediencia". En la 22 hay otro mapa en el que se distingue un río, la iglesia, casas y predios. La hoja 23 dice en la parte superior derecha "caso de cedulas de cedulas y provisiones que si se encaren en el acuerdo del crimen para darles …ce y siendo de par…" y en la parte inferior está escrito "declaraciones sobre derechos de indios". De las hojas 24 a 30 contiene otro mapa con las mismas características. El de la página 28 contiene también pies que suben y bajan en el lado izquierdo del mapa, ubicándolo a la orilla de un camino grande. En la 29 se distingue una flecha, probablemente señalando el predio de Don Miguel Cuara.

La página 31 lleva por título "engarisimo" y al final "sactamaria". La siguiente es una página rayada con algunos arbustos, una canoa en la parte superior derecha y un árbol en la parte inferior derecha. La siguiente hoja corresponde al alegato del juicio sobre la muerte de la hija de Don Miguel pues dice lo que se respondió a la segunda pregunta. Otra hoja raya da y luego, en la 35 está un calendario que va de mayo a septiembre y que dibuja a la Luna dando la vuelta al Sol, antiguas deidades duales que juntas ordenan el firmamento y con él el mundo. De la 36 a la 50 se intercalan textos y dibujos que hacen referencia a la genealogía o linaje de Don Miguel Cuara, la mayoría con atuendos indígenas y algunos con vestimenta española. Las últimas 8 hojas también están vacías, seguidas de la contraportada y su lado interno. Es difícil determinar si el contenido del documento pertenece a una sola persona o a diversos autores. También no es posible saber si fue escrito por el propio Miguel Cuara o si lo hizo un escribano, existen esas dos posibilidades porque en aquel tiempo solamente los nobles recibían instrucción para poder escribir y porque, siendo la escritura tan poco común, existía la posibilidad de pagar a un escribano. Finalmente, se puede observar que el documento fue encuadernado y

[79] Se sabe que los templos nuevos solían ser construidos sobre los antiguos para obligar a los indígenas al nuevo culto, pero de la misma manera ellos solían colocar símbolos de sus Dioses en las nuevas construcciones. Por ello en muchos templos de la región purépecha podemos encontrar las figuras del Sol y la Luna.

señalizado para su resguardo y no nos es posible determinar si se trata de un original o una copia.

Al parecer este documento no solamente no ha sido estudiado, sino que se encuentra en el extranjero, es decir, fue saqueado o vendido como muchos documentos o piezas prehispánicas y coloniales que forman parte del acervo cultural de los pueblos originarios, primero como trofeos exóticos y luego como piezas de coleccionistas. Como indica la página de la Universidad de Princeton, el manuscrito fue entregado a Nicolás León por los descendientes de la familia Cuara y permaneció en el Museo Michoacano en la ciudad de Morelia. Luego el códice fue robado del museo, tiempo después fue adquirido por Robert Garrett y donado por él a dicha universidad. Aunque no se encuentra en el país, afortunadamente se encuentra a la disposición de todos y actualmente también de manera digital. Resulta claro es que el manuscrito es un texto colonial pues contiene pictogramas, denominados "Libro indígena", y texto escrito, denominado "Libro Escrito Europeo".

> "Por ello, generalmente sólo se puede aplicar a los códices coloniales que contienen ambos, es decir, la mayoría de los cerca de 600 que actualmente conservamos, pues como máximo tenemos unos 20 prehispánicos, incluidos aquellos de los que se tienen dudas (cf. Batalla 2008a: 202-204)." (Batalla Rosado, 2008, pág. 49)

Para este autor es importante estudiar primero el Libro Indígena y luego el Libro Escrito Europeo porque resulta natural estudiar únicamente lo que está escrito sin saber que

> "…todos los investigadores especialistas en códices sabemos que algunos de los glosadores-comentaristas que los comentaban en la época de su realización en muchas ocasiones tenían menos conocimientos que nosotros, en otras pedían a los indígenas que les "declararan las pinturas" y éstos les mentían, en otras se inventaban sin ningún pudor los comentarios o describían cosas que no estaban reflejadas pictóricamente, etc." (Batalla Rosado, 2008, pág. 49)

Respecto al contexto de creación del documento habíamos escuchado, desde antes de conocerlo, que existía un Códice Cuara con el cual se había pretendido reclamar, en un momento dado, la ascendencia de un linaje noble y la posesión de sus tierras. Lo cual tiene sentido en un contexto de persecución de aquellos que oponían resistencia al

nuevo régimen y explicaría por qué la familia Cuara se fue de la gran urbe para refugiarse en Parangaricutiro[80]. Al respecto Oudijk dice que

> "La legitimación de poder mesoamericano está íntimamente asociada con cultos ancestrales y relaciones genealógicas. Los documentos pictográficos trataban principalmente de la legitimación de los señores y sus territorios, razón por la que cuando un lector narraba la historia contenida en aquellos libros o telas, se refería a antiguas fuentes de poder bien conocidas. Los patrones históricos que justificaban la posición de los señores fueron de esta manera repetidos una y otra vez a lo largo del tiempo, mostrando una considerable continuidad de acuerdo con la necesidad de incluir uno u otro elemento de la legitimación. La así llamada "Toma de Posesión" puede ser considerada el momento supremo del proceso de legitimación de un señor "y por lo tanto un motivo central (un arquetipo en historias arquetípicas)- (legitimación, iconografía, periodo postclásico, Mesoamérica)." (Oudijk, 2002, pág. 97)

El Códice Cuara, por su contenido, se adecúa perfectamente a una "Toma de Posesión" descrita por Michel R. Oudijk. Es importante mencionar que, según este autor, la "Toma de Posesión en la época prehispánica era utilizada en ceremonias públicas para legitimarse frente a los vasallos; en este caso, durante la Colonia, se utilizaría como una afirmación de la nobleza frente a las autoridades en la Nueva España y la Corona Española. Según el autor, en la época prehispánica el "narrador de historias" que hacía la "lectura de una escena pictográfica", en la que, siendo una historia conocida, lo importante era la manera en la que era contada. "Consecuentemente, con el objetivo de capturar y mantener la atención de su audiencia, el narrador de historias enfocaría diversas secuencias históricas en estructuras arquetípicas, contando con elementos particulares de cada historia y creando con ello historias arquetípicas." (Oudijk, 2002, pág. 100) En ese sentido, aunque el documento ya no estuviera ligado a la importante tradición oral prehispánica, tiene una representación significativa relevante y legitimadora.

De acuerdo con Juan José Batalla Rosado, el contenido de los códices mesoamericanos estaba mediado por diversas razones como la necesidad de imponer una nueva religión, encumbrar a unos indígenas sobre otros, informar de unos acontecimientos y ocultar otros, etc.

> "Desafortunadamente, muchos de los códices mesoamericanos que conservamos están fuera de su contexto. Casi podríamos afirmar que, salvo aquellos que se

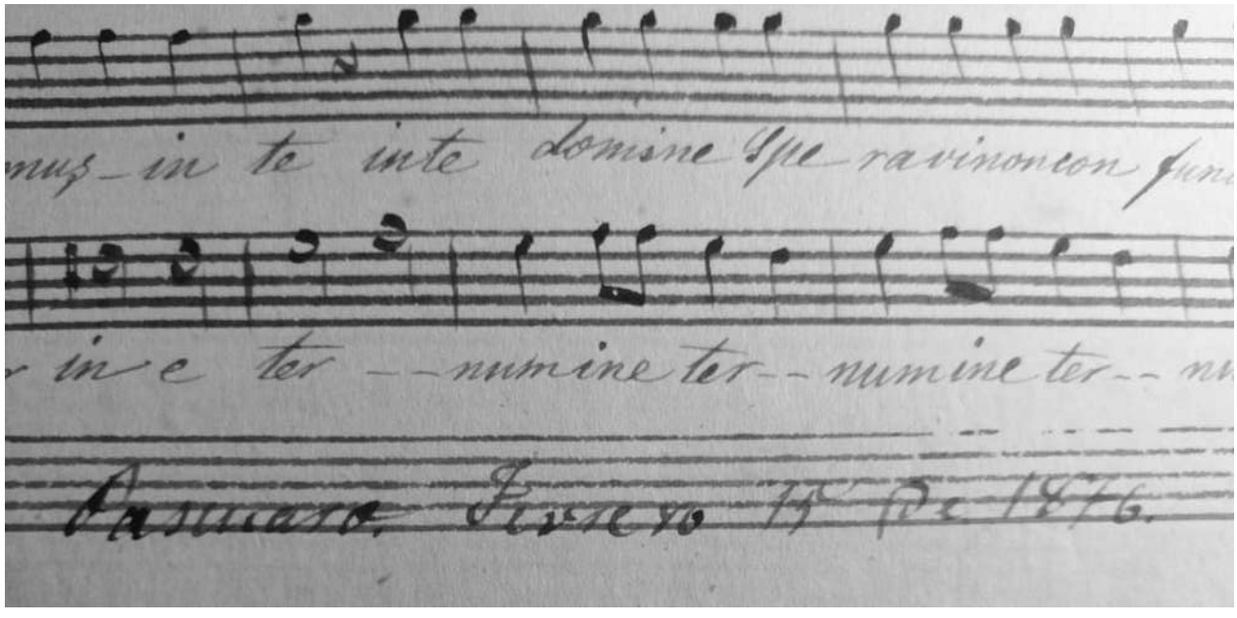
[80] En el caso que nos ocupa no tenemos indicios de oposición o resistencia al nuevo régimen, tal vez solamente perdieron su estatus político-económico y se fueron a buscar nuevas oportunidades.

encuentran formando parte de expedientes judiciales y los contenidos en las Relaciones Geográficas, la mayor parte de todos los demás han perdido las referencias a su lugar de realización, a los motivos de la misma y a sus autores. No obstante, hemos de ser conscientes de la importancia que supone conocer el contexto en el que fueron realizados, pues como acabamos de ver en uno de los ejemplos, saber que la Relación Geográfica de Tlaxcala se enmarca en una autoría tlaxcalteca incide muchísimo en la "lectura" que debemos hacer de la misma, pues está totalmente mediatizada por la "visión de los vencedores" que se encargaron de su realización." (Batalla Rosado, 2008, pág. 57)

En el caso del Códice Cuara, luego de revisar su contenido y en espera de un estudio del mismo, tanto puede tener una finalidad como la antes mencionada de reclamar un lugar de poder en el nuevo orden basándose en la genealogía y el territorio, como puede ser un libro que llevaba de manera cotidiana Miguel Cuara en tanto que principal de Pátzcuaro. Sin embargo, si leemos la lista de fundadores de Parangaricutiro que César Moheno enuncia en su libro "Las Historias y los Hombres de San Juan", ciertamente no está el apellido Cuara, por lo cual podemos deducir que llegan a Parangaricutiro en un momento posterior a la realización del documento, 1718 o inicios del siglo XVIII. La siguiente es una imagen de la portada del código.

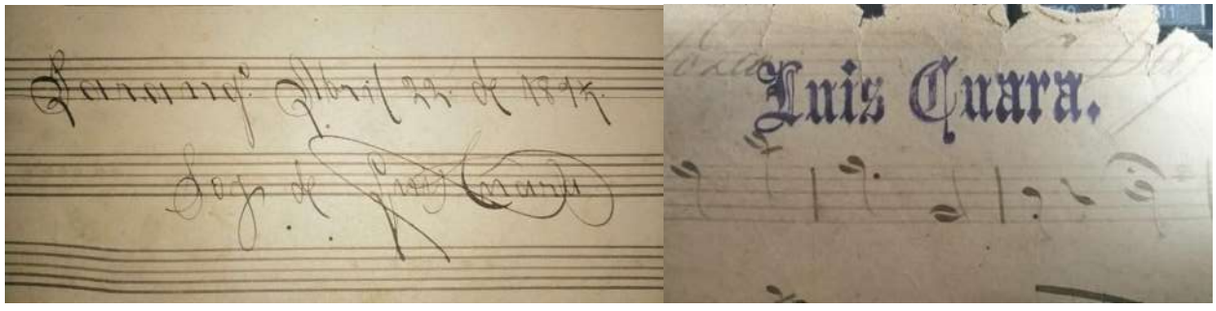
CAPÍTULO 5. Descripción del acervo

El acervo musical abarca dos generaciones y aproximadamente 100 años de música. El documento más antiguo está fechado el 15 de febrero de 1876 en la ciudad de Pátzcuaro, Michoacán, es una pieza de música sacra con letra en latín.

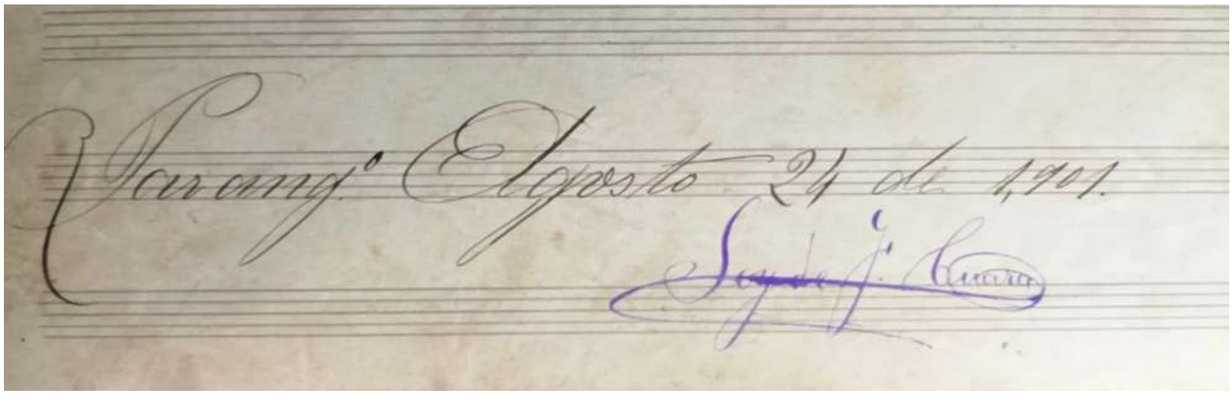


Es posible distinguir en el acervo tres etapas musicales: La primera contiene música sacra, música clásica europea y música clásica mexicana (valses) de inicios del siglo XX, en el periodo de Porfirio Díaz previo a la Revolución Mexicana, así como marchas que hace referencia a momentos o personajes históricos. Esta etapa abarca de 1876, fecha de la partitura más antigua, a 1917 fecha de la última partitura de Luis Cuara Guerrero; la segunda tiene principalmente música popular y va de 1919, con la primera partitura de Felipe Cuara, hasta 1940 cuando aparece su último documento; y la tercera y última parte del acervo se empalma con el final de la etapa anterior pues la primera partitura de Luis Cuara Amezcua tiene fecha de 1937 y contiene música que corresponde al conjunto coral religioso actual, música popular y música tradicional. Es probable que Felipe Cuara haya tenido el acervo hasta la erupción del Volcán Paricutín por lo que, en un sentido práctico, tomaremos como inicio de la última etapa del acervo el año de 1943 y consideraremos que dura hasta 1991, año en el que Luis Cuara Amezcua sufre un derrame cerebral, por lo que no volvió a tocar música hasta su muerte en el año de 2001.

De esa manera, la primera etapa pertenece a Luis Cuara Guerrero, la segunda pertenece a Felipe Cuara Amezcua y la tercera etapa a Luis Cuara Amezcua. Se sabe a quién pertenecen los documentos porque está indicado mediante lugares, nombres, fechas, firmas y sellos.

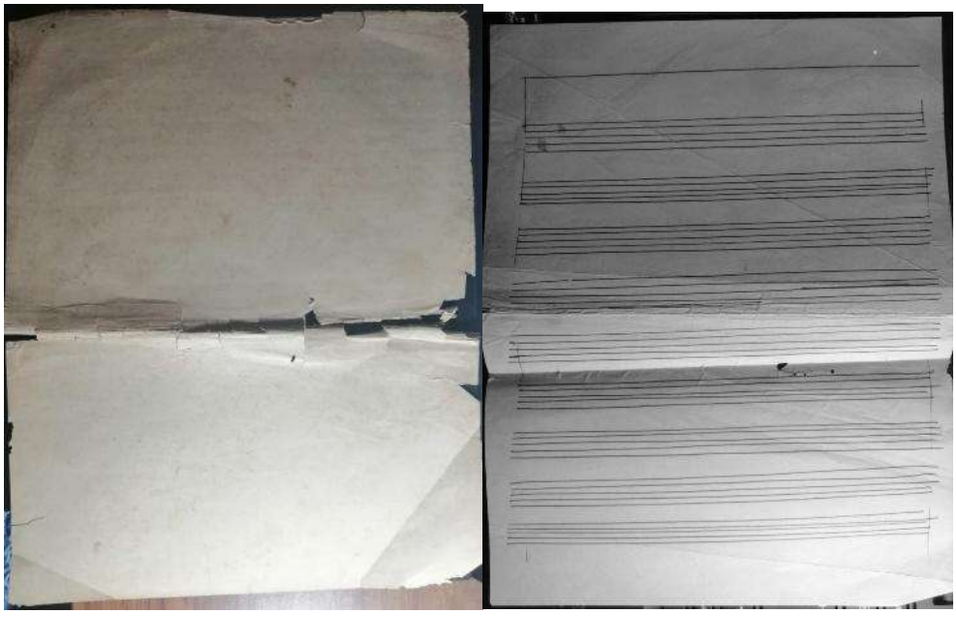


Algunos documentos están sobre sellados o sobre firmados cuando pasaban de una mano a otra.

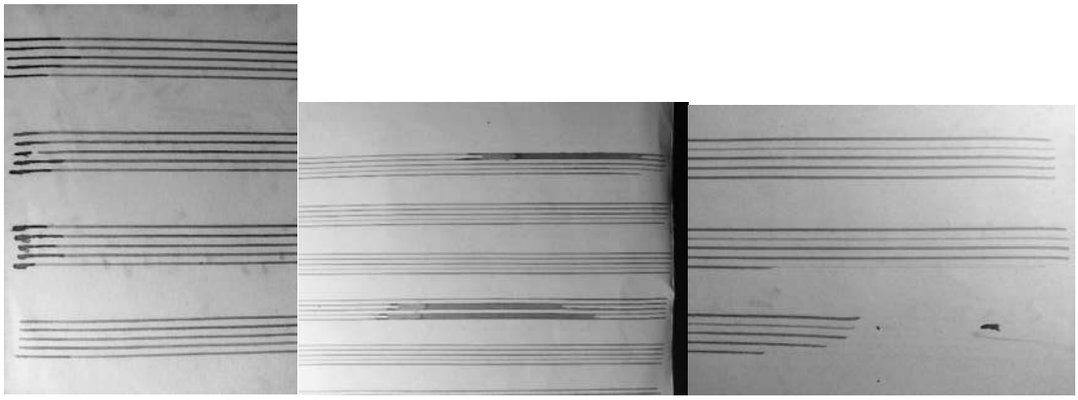


5.1. Primera etapa

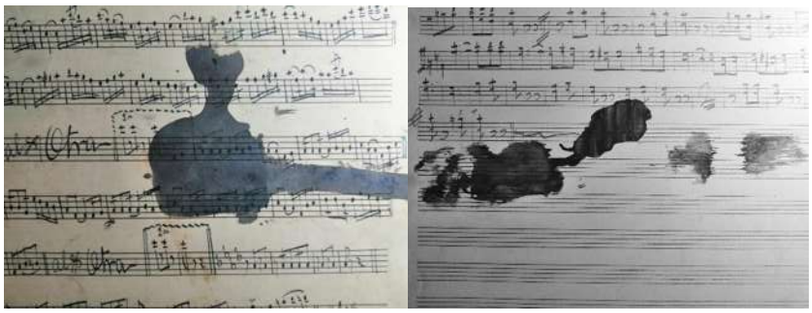
En la primera etapa del acervo las hojas pautadas son principalmente de gran tamaño, de 33.8 cm de largo x 27.2 cm de ancho. Es probable que no fuera fácil conseguir hojas pautadas en los pueblos y que por esa razón consiguieran hojas blancas para rayar ellos mismos. Aquí tenemos un ejemplo de un par de hojas iguales, una en blanco y una pautada.



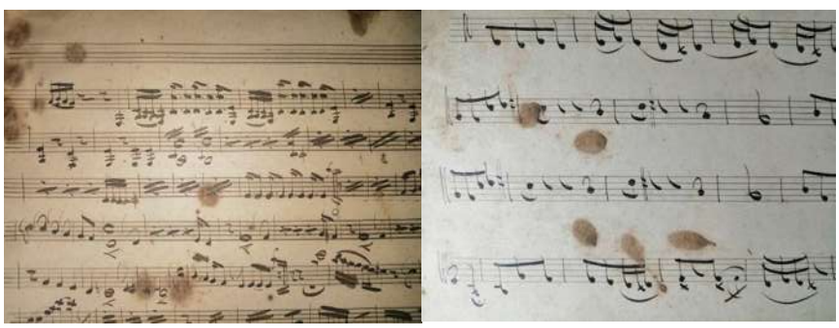
Las hojas eran pautadas a mano con plumas fuente por lo que las hojas presentan detalles derivados de ese tipo de herramienta de la escritura.



Ocasionado también por ello encontramos documentos manchados con tinta.



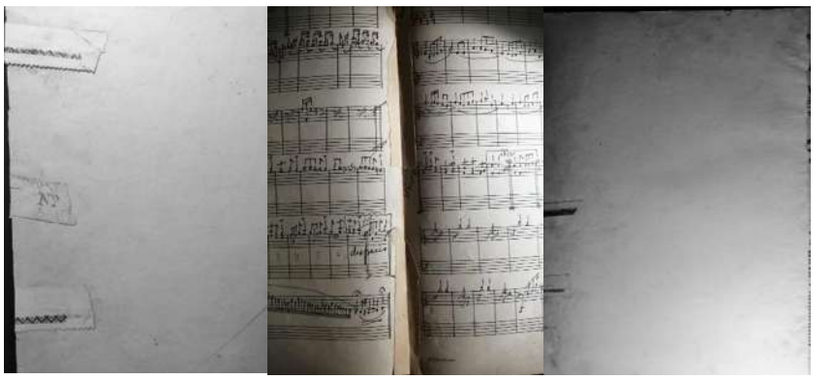
Otra característica de los documentos de este periodo son las manchas de cera de vela, puesto que no existía aún la luz eléctrica en la mayoría de los pueblos.



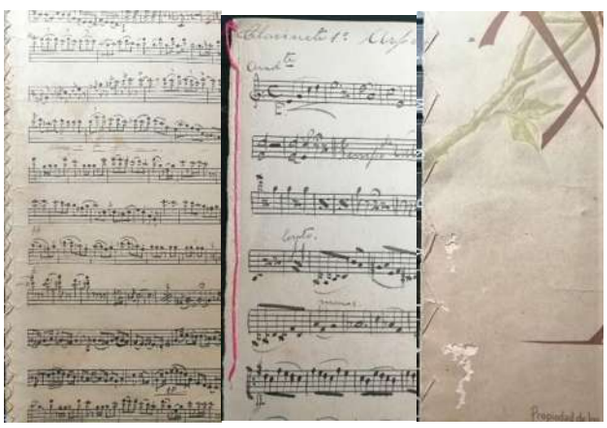
Consecuentemente también hay algunos papeles quemados.

No era fácil substituir los documentos, por lo que para su conservación eran parchados.

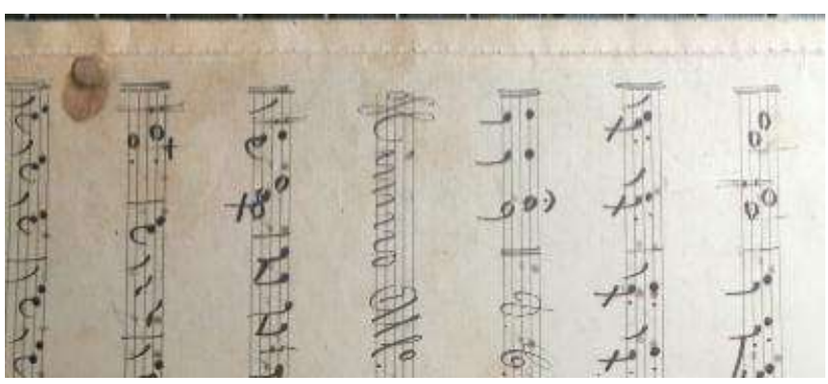
Las hojas también eran pegadas o agrupadas con parches.



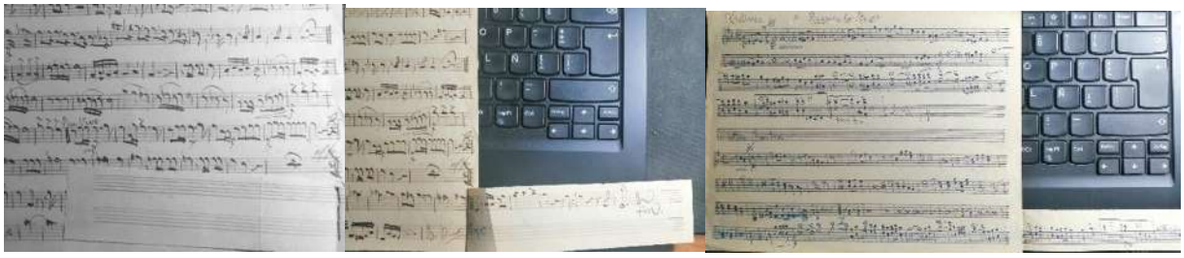
Cosidas a mano.



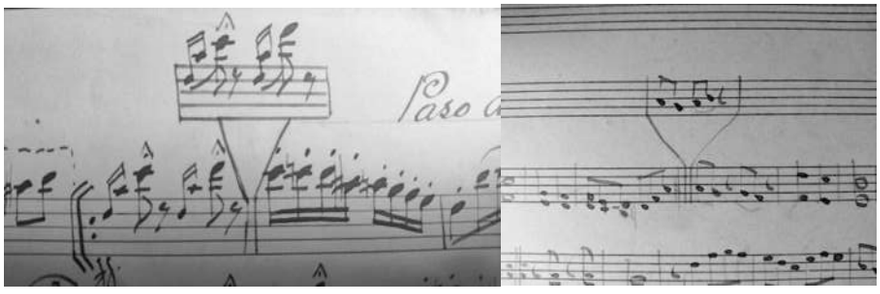
También a máquina.



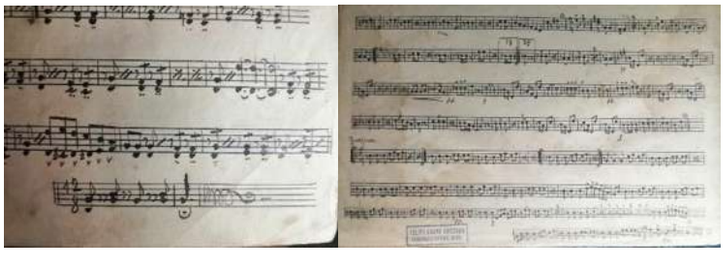
Cuando les faltaba poco para terminar la pieza se añadía un pedazo de hoja.



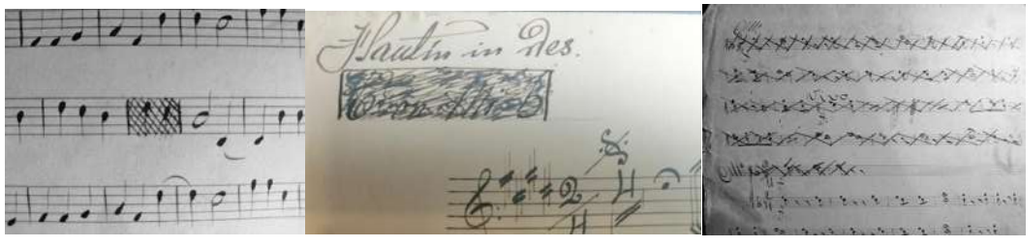
Con el mismo fin se hacían ampliaciones.



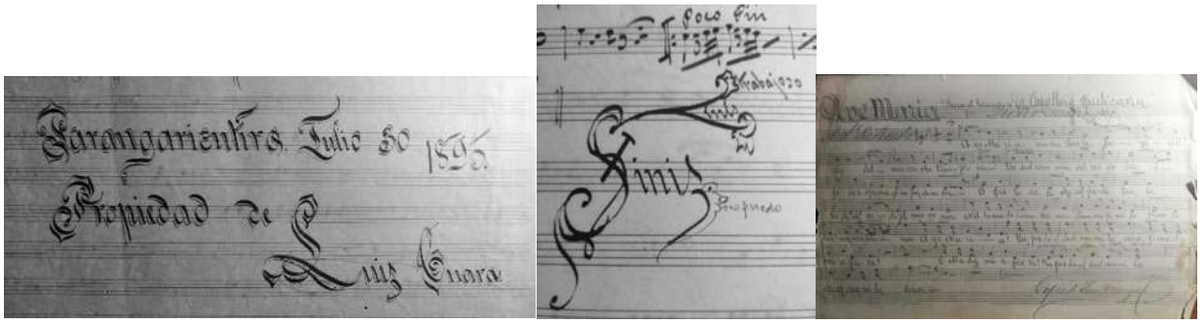
Aumento de renglones.



Tachar los errores, a manera de corrección, les permitía seguir utilizando esa misma hoja.



Los músicos solían adornar las letras de los datos importantes de las partituras.

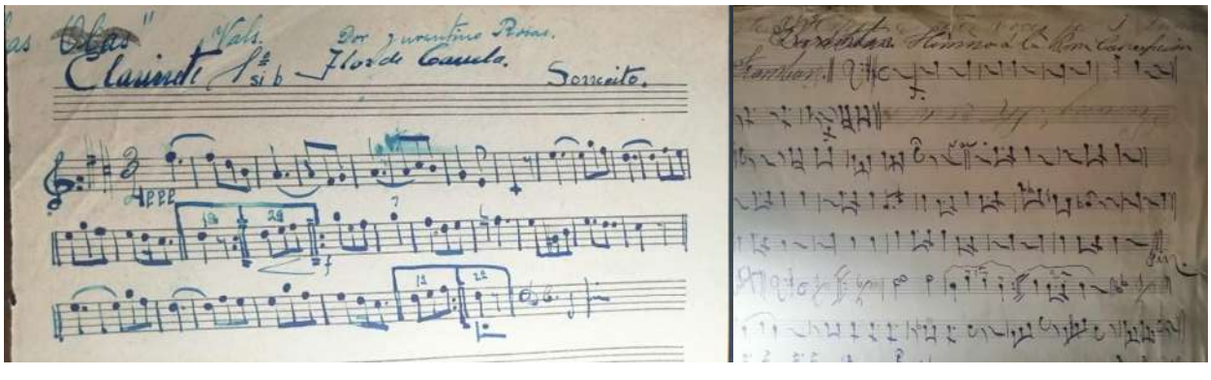


Hacían sus propios cuadernillos.

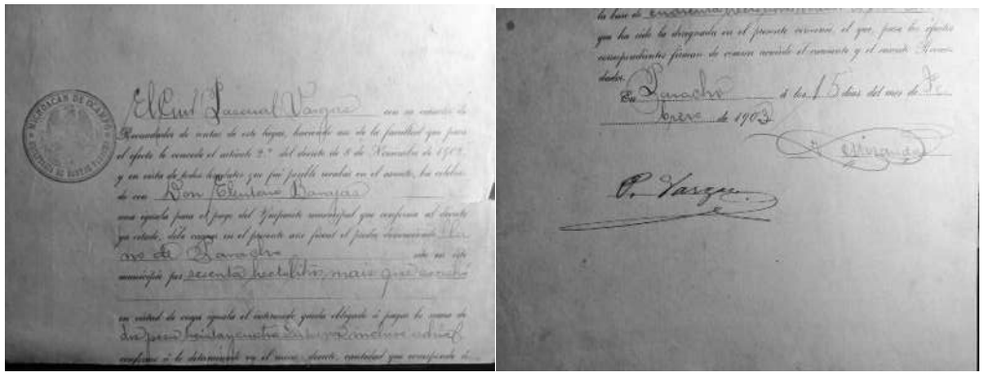
También hacían cubiertas para su mejor identificación y conservación.

Las cubiertas están hechas de tela y papel de deshecho.

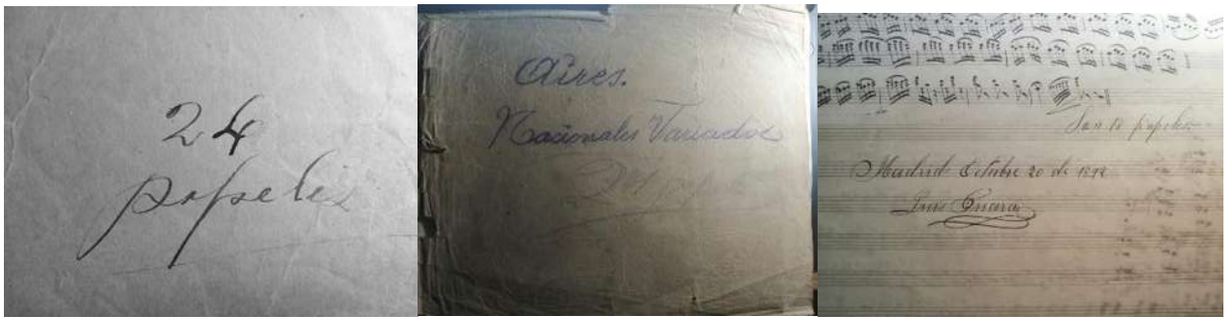
Otra característica es el reutilizado de hojas pautadas.



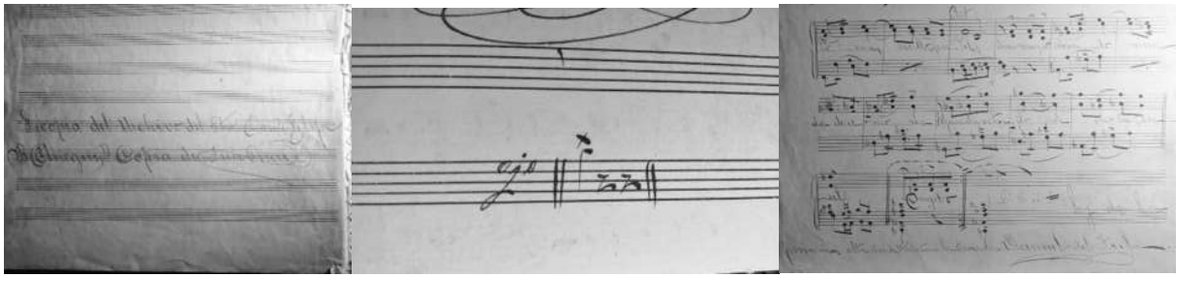
También reutilizaban otras hojas que tenían disponibles. Las siguientes son hojas de Receptoría de Rentas del Estado fechadas en 1903.



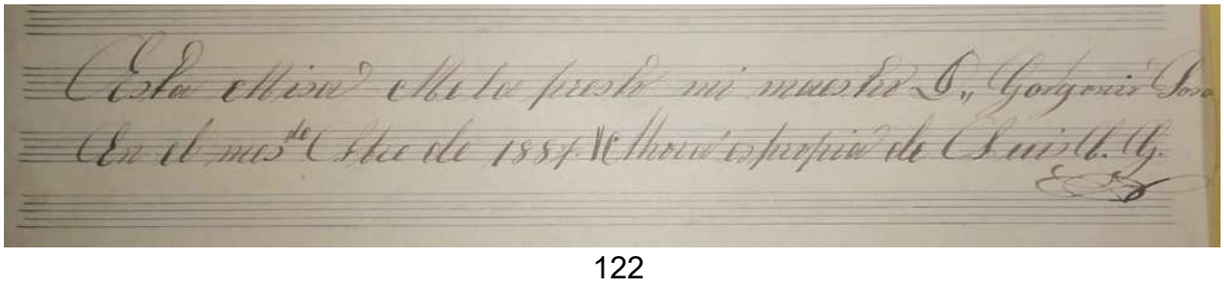
Aunque no ponían numeración se especificaba el número de papeles.



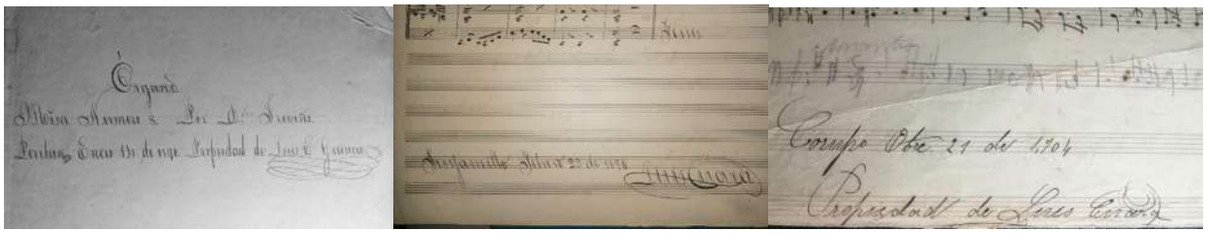
Algunas contienen notas personales. De las siguientes notas, en la primera, escribe Manuel del Tule “Soy de la peña más alta donde habitan los venados.” En la segunda se escribió “ojo”, para llamar la atención sobre un aspecto de la partitura. En la tercera se señala que el documento “Es copia del archivo del Pbro. Don Felipe B. Arregui. Copia de Luis Cuara.”

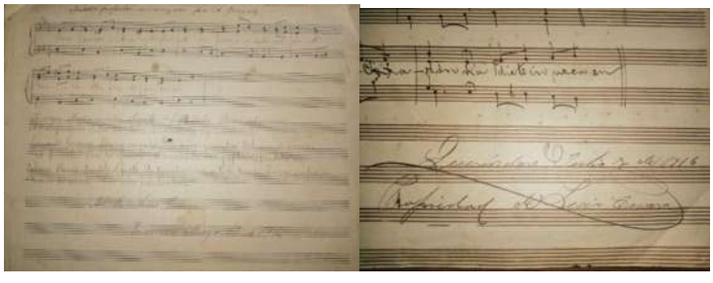


Una nota relevante del acervo es en la que Luis Cuara menciona que Don Gorgonio Sosa es su maestro, fechada en 1884.

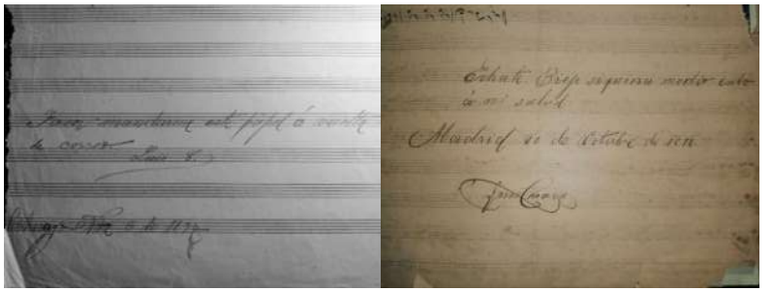


Por los datos de los documentos también sabemos que Luis Cuara Guerrero estuvo en Peribán en 1889, 1890 y 1891; en Penjamillo en 1890; en Corupo en 1904; en Zamora en 1914; y en Queréndaro en 1916.

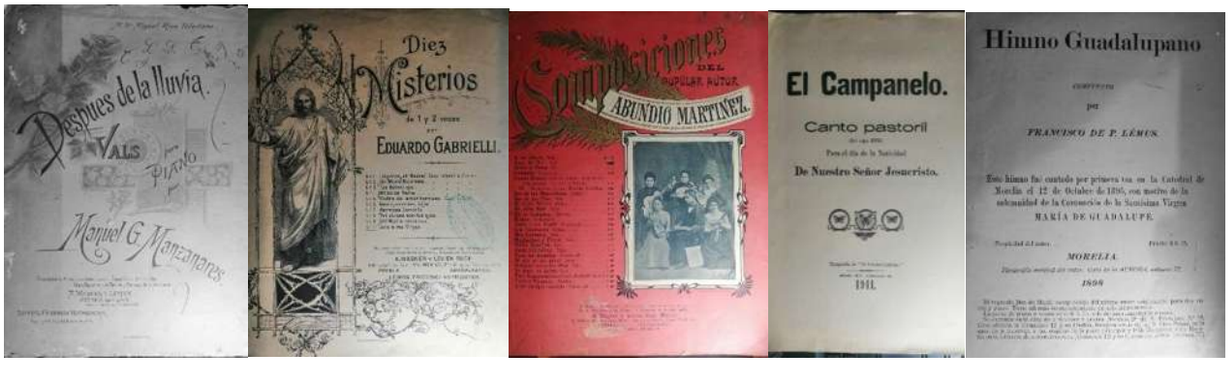




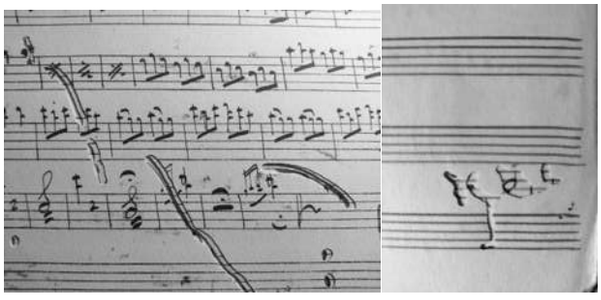
Así mismo, podemos saber que tuvo correspondencia desde Madrid, 9 hojas a mano por ambos lados que contienen la marcha “El Triunfo de Colón” para barítono, sax soprano, altos mib, requinto, cornetín 1º y clarinete 1º y 2º, de un total de 18 hojas, que dice “Échate viejo si quiera medio cubo a mi salud.” 20 de octubre de 1892 firmado por Luis Cuara. Y desde Sahuayo en 1897.



En general los documentos de esta etapa están hechos a mano, pero también encontramos algunas publicaciones en donde destaca la marca A. Warner y Levien.



Por el transcurrir del tiempo las termitas han dañado algunas hojas.

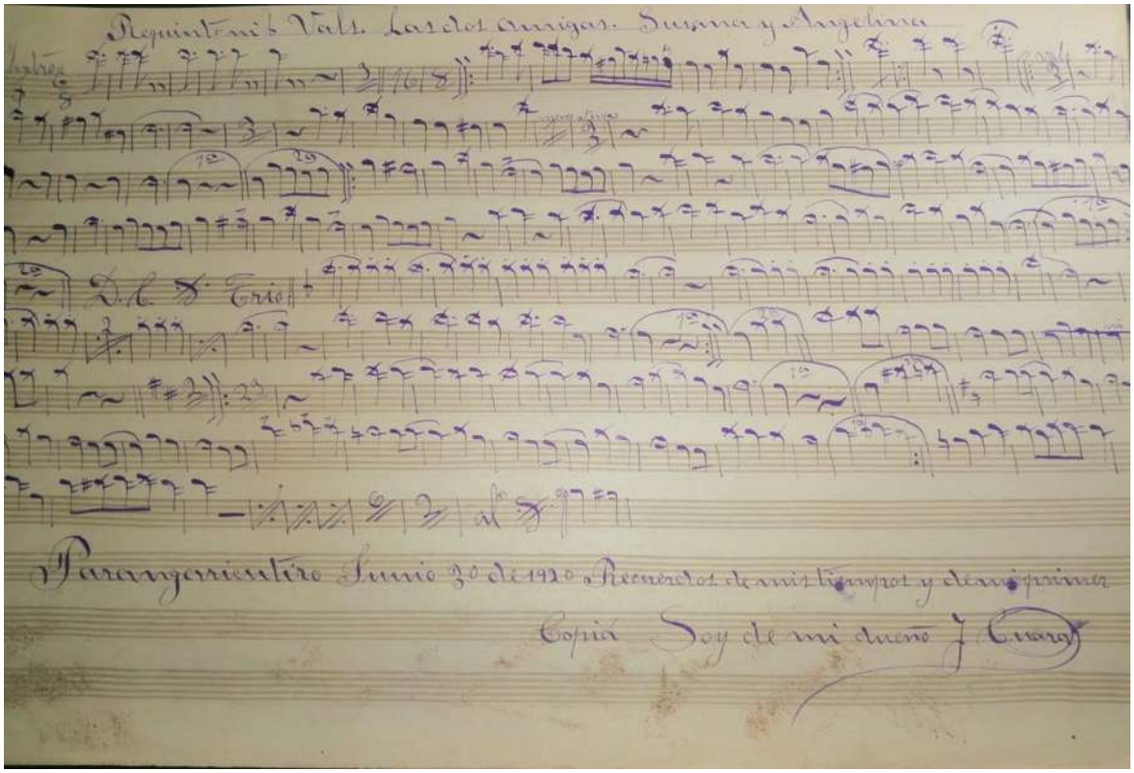


La primera etapa del acervo inicia en 1876, año en el que inicia el Porfiriato. Durante el porfiriato se promovió la idea del progreso y el desarrollo bajo la rectoría del positivismo científico. Escriben Elvira López y Alberto Luis López respecto a un libro editado en ese tiempo, “México: su evolución social”, que “En la segunda mitad del siglo XIX la filosofía positiva se consolidó como la corriente de pensamiento dominante en México, muchos pensadores la utilizaron como marco teórico para interpretar los acontecimientos pasados y proyectar el futuro de la nación.” Y más adelante continúan diciendo que esa obra “…fue publicada durante el ‘Porfiriato’, es decir, durante el periodo de gobierno del presidente Porfirio Díaz (1877-1911) y en el contexto de la llamada ‘política científica’ de corte positivista.” (López & Elvira, 2019, pág. 85) Al hablar de evolución, el ambiente de la época marca claramente la idea de un desarrollo unilineal de la humanidad, en el caso de México, de llevar al país a un escaño más alto en el nivel de desarrollo, más cercano al desarrollo de los países europeos. Porfirio Díaz pone las condiciones materiales para la modernización del país como son el ferrocarril o el teléfono que generaron un auge económico, pero también, durante ese periodo se ensanchó la brecha entre la oligarquía y un pueblo empobrecido. La política cultural que promovía el Estado favoreció a una minoría que tenía los medios económicos para acceder a la educación y la “alta cultura” europeizante frente a una multitud analfabeta y “atrasada”.

En ese sentido, esta etapa del acervo es un fiel reflejo de los 35 años que duró el Porfiriato y que desemboca en la Revolución Mexicana el 1911, la Constitución de 1917, la creación de la SEP en 1922 y, en suma, al fortalecimiento del nacionalismo mexicano que florece en la siguiente etapa del acervo.

5.2. Segunda etapa

Al morir Luis Cuara Guerrero es probable que su hijo mayor, Felipe Cuara, heredara los documentos. Encontramos uno en el que escribe “Parangaricutiro junio 20 de 1920. Recuerdos de mis tiempos y de mi primera copia. Soy de mi dueño F. Cuara.”



Al final de la primera etapa e inicios de esta parte del archivo proliferan los valses mexicanos y las marchas que ensalzan el patriotismo mexicano, sin embargo, algunas veces están dirigidos a los hombres en el poder y otras veces a los revolucionarios y al carácter del pueblo mexicano en general. Esto dura hasta alrededor del 1935 cuando empiezan a proliferar los boleros, pasos dobles, jarabes, blues, danzas y otras expresiones regionales.

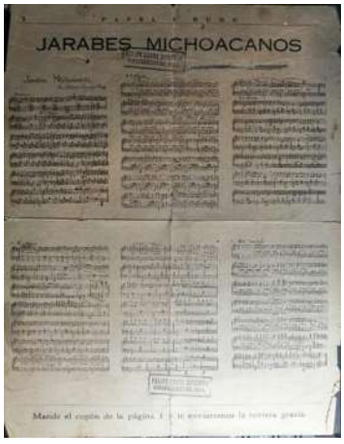
Encontramos varias marcas de empresas papeleras de hojas y cuadernos pautados, incluida una marca local que sigue vigente “López Impresores”.

Aparecen en ese tiempo las marcas disqueras a veces relacionadas con otras artes como la danza o el cine. Como PHAM Promotora Hispano Americana de Música S.A., EMMI Editorial Mexicana de Música Internacional S.A. y X.E.W. Por ejemplo, “Pátzcuaro” es la banda sonora de una película de la época de oro del cine nacional.

Hay un par de canciones editadas en publicaciones periódicas. La publicación de “Jarabes Michoacanos” del músico moreliano Salvador Guerrero Monge, alumno, maestro y director de la Academia de Bellas Artes de la Universidad Michoacana, así como profesor de la Escuela Oficial de la Música Sagrada de Morelia. En un interesante artículo, el músico Jesús Gutiérrez Guzmán escribe que

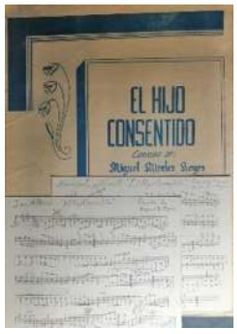
> “La figura 10 contiene la obra Jarabes Michoacanos. Consta de seis Jarabes en diferentes tonalidades, el primero en sol mayor, el segundo en mi bemol mayor, el tercero en la bemol mayor, el cuarto en do mayor, el quinto en sol mayor la primera parte y en re mayor la segunda y el sexto en sol mayor. Llama la atención que el quinto jarabe esté en un compás de 2/4, ya que rompe con la tradición ternaria. Por otro lado, en Michoacán es común que para este tipo de música se denomine como forma musical con el mote de Son, pero el maestro Salvador prefirió usar la palabra Jarabe. Como último comentario, se manifiesta que no se sabe si los seis jarabes pertenecen a la tradición michoacana o son invención creativa del propio Salvador Guerrero Monge, no obstante, sería interesante que algún día un compositor hiciera de ellos una instrumentación para orquesta sinfónica.” (Gutiérrez Guzmán, 2022, pág. 114)

La otra obra no lleva el nombre del autor, es una marcha compuesta para el General Damaso Cárdenas del Río, hermano de Lázaro Cárdenas y Gobernados del Estado de Michoacán, publicada el 1º de febrero de 1955.



Hay algunas publicaciones de música en inglés.

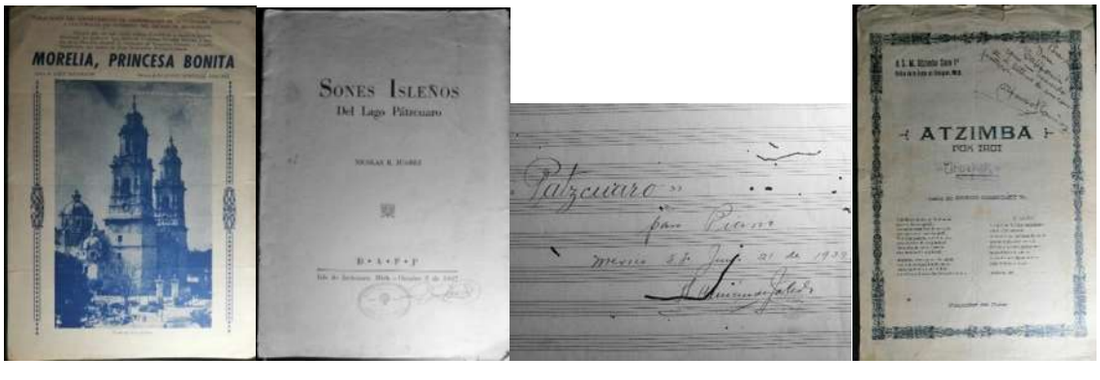
En la siguiente imagen podemos apreciar cómo los músicos hacían partichelas a partir de la partitura de una obra, de acuerdo a los instrumentos que tenían.



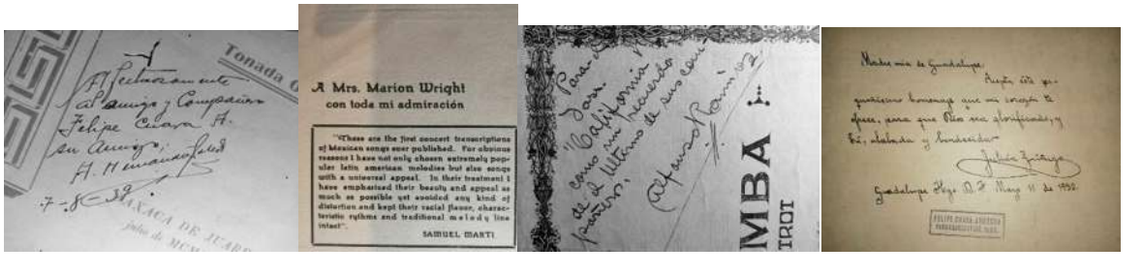
Entre los documentos hay un poster de Julián Carrillo (1875-1965) y algunas partituras que llevan su sello. Becado por Porfirio Días en Europa, fue Director de la Orquesta Sinfónica y Director del Conservatorio Nacional. El poster es alusivo a los 50 años del evento en el cual Carrillo se atrevió a cambiar la escala tradicional de las notas en lo que denominó sonido 13. Bing Vídeos

Hay algunas composiciones originales. “Días Felices” es una composición hecha para Felipe Cuara. Arnulfo Pérez envió y dedicó a través de una carta su composición “Cupatitzio” a su amigo Alberto Escobedo Chávez de Uruapan.

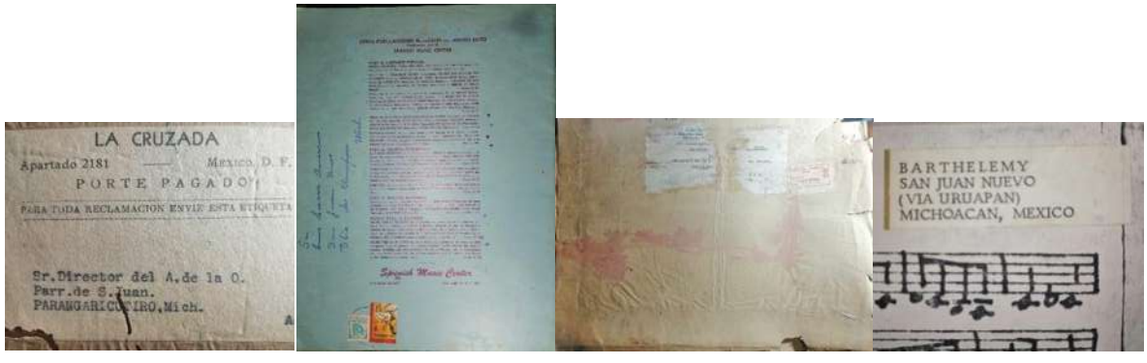
Varias obras pretenden ensalzar lo regional, como la composición a Morelia hecha por Sara Malfavón y Gustavo González Sánchez o el cuadernillo de Sones Isleños que hace Nicolás B. Juárez, con motivo del 7º aniversario de la creación del municipio de Tzintzuntzan.



Algunas obras tienen dedicatorias.



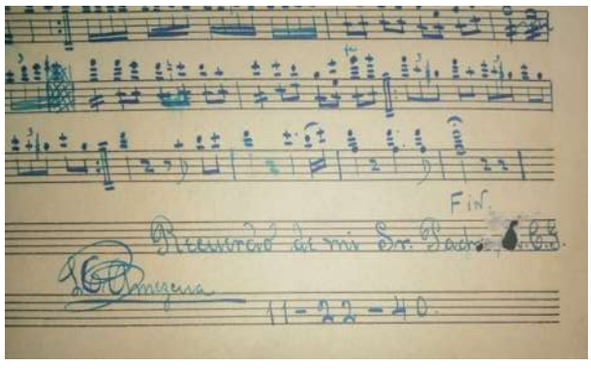
Otras obras tienen sellos postales o fueron enviadas por correo.



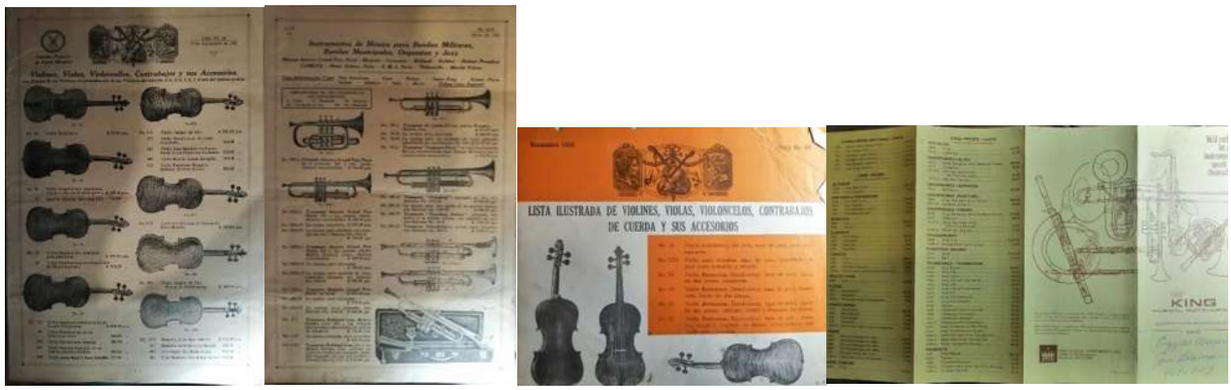
No es posible determinar en qué momento Felipe Cuara se va de Parangaricutiro e incursiona en la vida militar. Se infiere que regresa al pueblo porque era el Presidente Municipal de Parangaricutiro cuando hacer erupción el Volcán Paricutín y luego de ese evento se vuelve a ir pero ya no vuelve. Felipe Cuara Amezcua muere en Morelia. Todo indica que cuando se retira de San Juan le deja los documentos a su hermano Luis Cuara, que los tuvo hasta su muerte.

5.3. Tercera etapa

En la tercera y última etapa, luego de la erupción del Volcán Paricutín, es la etapa en la que se encuentra la música tradicional. Hay algunos indicios de canciones tradicionales anteriores a la etapa, pero se perdieron en el tiempo o no se acostumbrara escribirla. En la siguiente imagen, por ejemplo, Luis Cuara Amezcua escribe que esa pieza es un recuerdo de su padre.

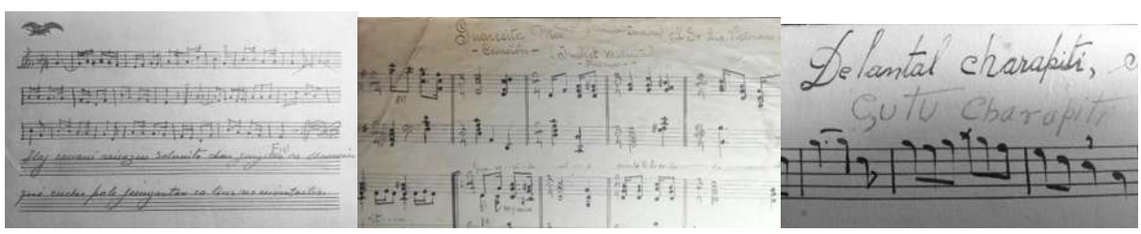


En esta parte hay algunos catálogos de instrumentos musicales, la mayoría de A. Wagner y Levien. El primero es un catálogo de “Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos y sus Accesorios” de 1955; el segundo es de “Instrumentos de Música para Bandas Militares, Bandas Municipales, Orquestas y Jazz; de 1965 la “Lista Ilustrada de Violines, Violas, Violoncelos, Contrabajos de Cuerda y sus Accesorios”; y un catálogo de instrumentos en el idioma inglés de 1974 “King Musical Instruments”.



Así mismo, una lista de precios sin fecha.

También se encontraron algunos documentos con inscripciones o notas en purépecha.



5.4. Datos generales

A lo largo del acervo encontramos las siguientes marcas de empresas papeleras.

MARCA	LUGAR Y LIGA
Arena	Expertos en cuadernos | Calidad y precios justos para ti (arenacorporativo.com)
Casa Lemus	
Claudio Gasio, Hijos	Morelia
Carl Fisher’s	

Constantino Álvarez y Cía.	México
CONALOSA	
Editorial de México	
El lápiz del Águila 1916	Expertos en cuadernos | Calidad y precios justos para ti (arenacorporativo.com)
Ideal	
Independencia	
La Gota de Agua	Guadalajara
Librería Nueva	Guadalajara
Líneas Pardo	
López Impresores (Uruapan)	lopez Impresores – Los expertos en etiquetas
Monograma Extra	
Primavera	
Siempre Globo	
Tigre Rojo	
Lyon & Healy Chicago	Lyon & Healy Harps - Harpmakers since 1889 - Pedal and Lever Harps (lyonhealy.com)

En el acervo se encontraron los nombres de los siguientes músicos:

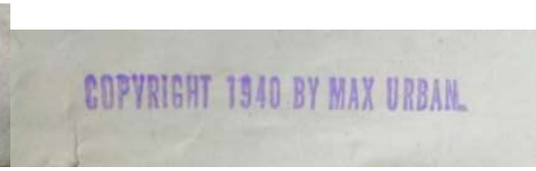
#	NOMBRE	AÑO	LUGAR	NOTA
1	Abundio S.			Al margen
2	A. Cortés			Firma
5	Alfonso Ramírez		Uruapan	Dedicatoria
6	A. Munguía			Sello
8	D. Cruz Balcazar			Al Margen
9	Enrique Buil			Firma
10	Enrique Munguía		México, Guadalajara	Sello
11	Faustino Rodríguez Prado			Sello Archivo
12	Felipe B. Arregui			Pbro. (archivo)
13	Felipe González		(Parangaricutiro)	Son
14	Fco. Pardo Y Lara			Atrás de las hojas
15	Flavio Núñez		Atotonilco el Alto	Sello Banda
16	Francisco Garnica Ríos			Sello
17	Gorgonio Sosa			Firma
18	Gregorio Sosa			Firma
19	Heliodoro Luque			Firma
20	Isidro Estrada			Firma
21	J. Dolores Rodríguez		Morelia	Sello Orquesta

22	Jesús A. Lémus			Sello
23	Joaquín López			Sello
24	Juan Francisco Escudero			Sello
25	Juan González			En Himno Nacional
26	L. M. R.			Para Luis Cuara
27	Ludovico Pérez O.			Firma
28	Manuel del Tule			Firma
29	Miguel S. A. (ilegible)			Firma
30	Primitivo A. A.			Son
31	Rafael Contreras P.			Al margen
32	Ramón Hernández		Morelia	Sello Archivo
33	Salvador Gallardo G.		Morelia	Sello y estampa
34	Salvador Guerrero Monge		Morelia	Publicación periódica
35	Salvador Ramos			Sello
36	Tomás Prado	Director de la Banda Escolar Municipal		Sello
37	Vicente Olloqui	Director de Banda	Zamora	Sello
38	Ysidro Araujo		Queréndaro	Sello
	1880-1900			
39	N. Velázquez	1880	Nahuatzen	
40	Luis Cuara Guerrero	1884-1917	Parangaricutiro	Firma y sello
41	Julián Carrillo	1895, 1945	México D.F.	Poster y sello Dir. Orquesta Beethoven
42	Ilegible Méndez Ortiz	1898	Morelia	
43	Ramón N. Sosa	1900	Guadalajara	
	1901-1910			
44	Luis G. Toral	1902, 1910	San Francisco Peribán	Maestro de Capilla
45	Fidencio Delgado	1910	(Parangaricutiro)	
46	H. Delgado	1910	(Parangaricutiro)	
47	Isaac Madrigal	1910		Instrumentación
	1911-1920			
48	Juan B. Paulín	1912	Morelia	Sello
49	Anselmo E. Sosa	1913	Paracho	
50	J. Valerio	1913	Paracho	
51	J. J. G. B.	1914	Uruapan	Firma
52	Felipe Cuara Amezcua	1919-1940	Parangaricutiro	Firma y sello
	1921-1930			
53	V. G. Landín S. (Ilegible)	1922	Parangaricutiro	

54	Ezequiel Iriarte	1923	Morelia	Pbro.
55	A. Santaella	1924	Puerto Progreso, Yucatán	Copia
56	Manuel Rodríguez	1924	Puerto Progreso, Yucatán	Director
57	Antonio Padilla	1927	Poncitlán, Jalisco	
58	Belisario Jesús García	1929	México	Composición L. C.
59	C. Lavalle	1929	Minatitlán, Ver.	
60	Eleuterio Romero	1929	Minatitlán, Veracruz	
61	J. Concepción Jiménez	1929	Minatitlán, Ver.	
62	Julián Zúñiga	1930	Guadalupe Hidalgo D. F.	Dedicatoria V. Gpe.
	1931-1940			
63	G. Cerda	1932, 1933	Parangaricutiro	Al margen
64	A. de Genaro Cadenas	1933, 1937	Uruapan	Firma
65	Trinidad Reyes	1934	Parangaricutiro	Composición
66	Sin nombre	1935	La Experiencia	
67	Francisco Tovar	1936	Morelia	
68	J. J. Chávez González	1936	Morelia	
69	M. Lúndez O.	1936, 1937	Morelia	
70	Daniel Plancarte G.	1937	Patamban	
71	Jesús Chávez V.	1937	Zacán	Nombre al margen
72	J. Jesús Villanueva	1937		Instrumentación
73	Luis Cuara Amezcua	1937, 1986, 1989		
74	Nicolás B. Juárez	1937	Jarácuaro	Cuadernillo y sello
75	J. Jesús González Ch	1938	Morelia	Banda de Policía
76	M. S. Ortiz	1938	Morelia	
77	Salvador Gutiérrez Chávez	1938	Chilpancingo, Guerrero	
78	A. Ilegible	1939	México D. F.	(Hemáuautales)
79	C. A.	1939	Morelia	
80	Alfonso Anaya	1940	Tarecuato, Pamatácuaro	Dirección postal
81	Rodolfo Macías	1940	Parangaricutiro	(varias)
	1941-1950			
82	E. V. Campos	1942	(Parangaricutiro)	
	1951-1960			
83	L. Campos Ch.	1951	(Parangaricutiro)	

84	Juan S. Rosales	1957	Zamora	Dirección postal
	1961-1970			
85	Arnulfo Pérez Álvarez	1963, 1965, 1970	México D. F.	Poemas y sello
86	Alberto Escobedo Chávez	1968	México D. F.	Composición Cupatitzio
	1971-1980			
87	Mauricio Gutiérrez M.	1975	Parangaricutiro, México	Lista
88	Eduardo Echevarría M.	1977	(Parangaricutiro)	Contrato de Banda
	PARANGARICUTIRO			
89	Daniel Cuara		Parangaricutiro	Lista
90	Cirilo Soto		Parangaricutiro	Lista
91	Valente Anguiano		Parangaricutiro	Lista
92	Jesús Martínez		Parangaricutiro	Lista
93	José Ma. Campoverde		Parangaricutiro	Lista
94	José Ma. Cuara		Parangaricutiro	Lista
95	Fernando Anguiano		Parangaricutiro	Lista
96	Eutimio Campoverde		(Parangaricutiro)	Portada de libreta
97	Yeverino Piña		(Parangaricutiro)	Portada de libreta
98	Antonio Toral		Parangaricutiro	Firma
99	E. Murguía		Parangaricutiro	Firma
100	R. Manlio C.		Parangaricutiro	Firma
101	Narciso Guerrero		Parangaricutiro	Firma
102	Pablo Toral M.		Parangaricutiro	Firma
103	Jesús Vita y V.		Parangaricutiro	Firma

Finalmente, el acervo contiene sellos de los nombres de algunos autores, de algunas bandas u orquestas, de empresas musicales y de lugares dedicados a la venta de insumos musicales.

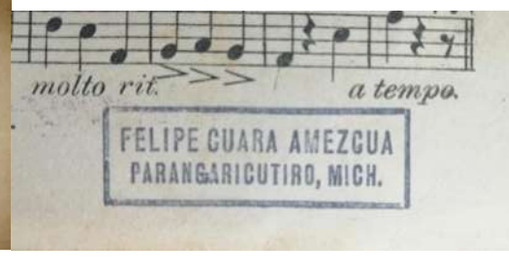


Se tiene la siguiente lista de sellos.

#	SELLOS
1	A. Munguía
2	A. Warner y Levien Sucs. Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. Guadalajara
3	A. Warner y Levien Sucs. Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. México
4	Agencia Veerkamp. Repertorio de Música. Jesús A. Lemus. Guadalajara, Jal.
5	Archivo Musical de Faustino Rodríguez Prado
6	Archivo Musical propiedad de Ramón Hernández. Morelia, Mich., Mex.
7	Arnulfo Pérez Álvarez
8	Banco Capitalizador de Ahorros S.A. México D.F.
9	Banda Particular de Atotonilco el Alto Flavio Núñez
10	Buitrón Hermanos. Repertorio de Música y Almacén de Pianos. Morelia
11	Casa Beethoven. Repertorio Alemán de Música. México D.F.
12	Copyright 1940 by Max Urban
13	Curato de San Juan Parangaricutiro, Mich.
14	Editado por el Comité Central de la U.F.C.M.
15	Enrique Munguía. Repertorio de Música, Pianos y Almacén de Instrumentos. Guadalajara
16	Enrique Munguía. Repertorio de Música, Pianos y Almacén de Instrumentos. Vergara. México D.F.
17	Felipe Cuara Amezcua. Parangaricutiro, Mich.
18	Francisco Garnica Ríos
19	G. Schirmer. New York
20	Gendarmería de Jalisco. Música. Archivo
21	H. Nagel Sucs.
22	Harmonia. Revista Musical. Madrid
23	J. Dolores Rodríguez y su Orquesta. Morelia, Mich.
24	Juan Fco. Escudero
25	Julián Carrillo y Orquesta Beethoven. Director Julián Carrillo. México D.F.
26	Lic. Juan B. Paulín. Morelia
27	Luis Cuara
28	Luis G. Toral. Maestro de Capilla. San Francisco Peribán, Mich 1902
29	Nicolás B. Juárez. Música Regional Tarasca. Jarácuaro, Mich.

30	Otto Y Arzoz. Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. México
31	Radio Servicio Mendoza. Crescencio Mendoza Radiotécnico. Uruapan, Mich.
32	Repertorio Joaquín López
33	Salvador Gallardo G. Filarmónico. Morelia, Mich.
34	Salvador Ramos
35	Santuario del Señor de los Milagros. Diócesis de Zamora 1974
36	Sociedad Editorial de Música. Madrid
37	Tomás Prado. Director de la Banda Escolar Municipal
38	Vicente Olloqui. Director de Banda. Zamora
39	Ysidro Araujo. Queréndaro, Mich.

Dos de los sellos mencionan a Parangaricutiro y uno al Santuario del Señor de los Milagros.

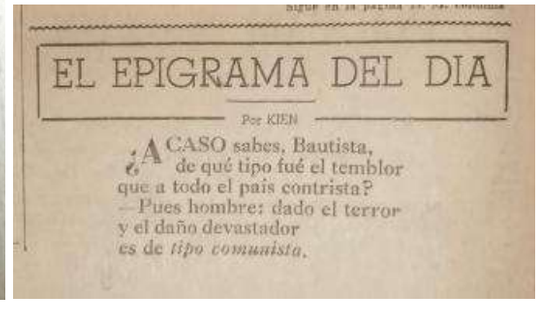


Como parte del repertorio del acervo encontramos 4 canciones de Luis Cuara Guerrero: Pantzingo, Guarári, Ju Chet Mari y una más sin título. De Felipe Cuara no hay ninguna de su autoría. De Luis Cuara Amezcua son al menos 20, aunque hay algunas composiciones que no tienen nombre pero que parecen suyas.

1	Cecilita
2	Sonecito
3	San Juan Guanáratzin
4	María Teresa
5	A mi tierra San Juan
6	De Tuxpan a San Juan Nuevo
7	Dalia
8	Carmela
9	Mirando al Sol
10	Abajeño
11	Son regional
12	Colegio de Bachilleres o Muchachas de San Juan
13	Conmemoración
14	Tata Albertito
15	Viejo, pero las huelo

16	San Juan, Guanaritzin (Urépati) o San Juan Urépah
17	Sapichu
18	7 de agosto de 1961
19	La chuparrosita
20	El Nacional

Finalmente, del contenido del acervo llaman la atención algunos documentos que funcionan como cubiertas de las partituras. Como una caricatura y un epigrama que hacen alusión a la propaganda anticomunista y anti rusa, que de manera sistemática se ha llevado a cabo durante todo el siglo pasado y hasta nuestros días, proveniente del Norte capitalista occidental. De la misma manera que un sello postal que utiliza la palabra "obrero", vocablo que hace referencia al sindicalismo y que se relaciona de alguna manera con la teoría marxista y el mismo comunismo.



EL EPIGRAMA DEL DIA

Por KIEN

¿ACASO sabes, Bautista,
de qué tipo fué el temblor
que a todo el país contrista?
—Pues hombre: dado el terror
y el daño devastador
es de *tipo comunista*.

CAPÍTULO 6. Devenir histórico-musical de las etapas del acervo

Para comprender el contenido del acervo musical se puede dividir en tres partes: música europea de finales del siglo XIX y principios del siglo XX; música popular de mediados de siglo XX; y música tradicional de finales del siglo XX.

6.1. PRIMERA ETAPA. Finales del siglo XIX y principios del siglo XX: ópera, valses, marchas, música sacra

De acuerdo con el contenido del acervo musical de la familia Cuara, el presente trabajo inicia a finales del siglo XIX y principios del XX (concretamente en 1876) en la comunidad de Parangaricutiro, que era un enclave municipal que estaba ubicado en el antiguo paraje en donde surgió el Volcán Paricutín en 1943. En esta primera parte el acervo tiene música que aparentemente no corresponde ni al lugar, ni a la época, ni a la cultura de la población y surgen varias preguntas al respecto: ¿cómo llegó esa música ahí?, ¿quién la llevó y para qué?, ¿qué uso le daban?, ¿cómo y quiénes la reproducían? A partir de los pocos datos que se tienen de la vida de Luis Cuara Guerrero, dueño original del acervo y poseedor de éste en aquel momento, se piensa que por su preparación musical que se da afuera de San Juan Parangaricutiro, luego su cosmopolitismo musical, junto con la relación cercana que había entre la iglesia católica y la música en ese momento, se justifican tanto la presencia de la música europea, como su uso y su sentido o adaptación a aquel contexto.

En nuestro punto de partida encontramos una comunidad indígena u originaria purépecha apostada en lo que algunos llaman “balcón” de la Sierra Purépecha a Tierra Caliente porque era un pueblo de paso para que los arrieros llevaran y trajeran mercancías entre estos lugares. San Juan, por el Santuario del Señor de los Milagros, se constituía como el centro de todos los pueblos de alrededor y cabecera municipal, y seguramente como centro de desarrollo musical de este enclave religioso, político y cultural.

Si bien es difícil conocer bien a bien cómo se desarrollaba la música de San Juan Parangaricutiro en aquel entonces, sí es posible hacer una reconstrucción histórica a partir del acervo musical y de los datos obtenidos por otros historiadores sobre el devenir de la historia de la música en general, pero sobre todo en el estudio de géneros musicales y comunidades similares. Ya se trató anteriormente sobre la llegada de las bandas de viento a las ciudades y pueblos de México, no como una mera imposición de la música occidental sino como un sincretismo o mezcla[81], aunque ello no anula la desigualdad de poder entre

[81] Dení Trejo considera que se debe tratar de una resignificación o reapropiación cultural. “Que los pueblos adopten expresiones musicales como propias hace que más que de una imposición debieras hablar de cómo

ambas culturas, entre la cultura local o purépecha, y la cultura occidental, que para ese momento ya se imponía a través del Estado mexicano. Una vez instalada la banda de viento, sumado al cosmopolitismo musical de algunos personajes como Luis Cuara Guerrero y la preponderancia de la religión católica, podemos encontrar procesos locales que concuerdan con la historia de la música de Parangaricutiro.

Uno de los elementos que más destacan es la relación de la música con la religión católica, sobre todo en el occidente de México en donde se encuentra Parangaricutiro. Ya se mencionó con anterioridad que la música fue un importante instrumento evangelizador y por lo tanto colonizador, tal vez por eso se insertó de manera tan relevante en las comunidades originarias y, en el caso purépecha, como un elemento fundamental de la religiosidad popular. Como los siguientes ejemplos que encontramos en el acervo.

6.1.1. Antecedentes históricos entre los indígenas

Las artes y entre ellas la música fue un elemento evangelizador y colonizador importante. Miriam García Apolonio escribe sobre este proceso en los siglos XVI y XVII en el norte del país, en la península de la Antigua California, que, si bien no está en la misma área mesoamericana en la que está ubicada la etnia purépecha, es parte del proceso que se vivió en el área colonizada por los españoles. De 1581 a 1686 hubo una serie de incursiones que fracasaron por lo agreste del paisaje, el clima y la natural respuesta agresiva de los indígenas ante la invasión. En 1697 los jesuitas retoman esta labor a través de misiones evangelizadoras, como la Misión de Nuestra Señora de Loreto Conchó. Su intención de cristianizar a los nativos para que fueran también sedentarios y, desde su perspectiva, sujetos económicamente productivos que pagaran tributo al rey, implicaba un proceso de socialización que modificara su forma de vida.

"A pesar de que la pintura, escultura, arquitectura, entre otras, fueron auxiliares en la

se resignifican prácticas que originalmente parecen venir de fuera. Por otra parte, según nos dijiste en un inicio, en esta comunidad hay indicios de que se tocaban instrumentos de aliento desde épocas anteriores a la conquista, así que pareciera que la banda de vientos permitió una reapropiación. Las apropiaciones culturales, hacerlas propias y conformarlas en tradición puede generar espacios autónomos e identitarios culturalmente hablando para una comunidad, aunque los instrumentos sean europeos."

> propaganda evangélica, considero que el arte sonoro tuvo un papel más impactante para reforzar el aprendizaje de la religión y el control ideológico, pues estuvo presente en los eventos cotidianos más significativos de la vida misional: el ritual cristiano, las fiestas litúrgicas, patronales y civiles; la educación de los jóvenes y las jornadas laborales." (García Apolonio, 2019, pág. 65)

La autora comenta que, a pesar de que había pocos instrumentos musicales entre los indígenas, los frailes se valieron de la danza y el canto para su conversión. "La Compañía de Jesús en sus relatorías desdeñaba y tildaba de bárbara la cultura musical de los indios. No obstante, me llama la atención la amplitud de referencias etnográficas que se encuentran en estas fuentes, sobre todo de las prácticas musicales en sus fiestas y rituales." (García Apolonio, 2019, pág. 65) Esa postura de los primeros misioneros respecto a los pueblos recién conquistados, como atrasados, bárbaros o incivilizados, se mantuvo durante toda la Colonia y aún después de la Independencia.

Grecia Guadalupe Carvajal Becerra habla sobre "los indios" y la música religiosa del occidente en Guadalajara, al hablar de las escuelas o capillas musicales en el siglo XVII en esa ciudad. Dice la autora que "La capilla musical de la catedral de Guadalajara al aceptar y promover que entre sus integrantes se encontraran indios aceptaba las capacidades de éstos y les proporcionaba una formación que los diferenciaba del resto de la población indígena." (Carbajal Becerra, 2013, pág. 6) Es decir, era una manera ser incluyente con los indígenas, pero bajo los parámetros que los colonizadores impusieron y excluyente con aquellos que no adoptaran tales parámetros. Más adelante dice también que

> "La actividad musical religiosa se ha visto envuelta por una serie de significados y representaciones sociales que permiten hacer un análisis no únicamente en el plano de la musicología, sino que es viable estudiar y analizar aspectos tan diversos como la política, la economía, las tradiciones, los arraigos e influencias culturales que hicieron que determinada música o género musical fuese el más representativo en cada época." (Carbajal Becerra, 2013, pág. 6)

De acuerdo con eso, tanto los géneros musicales como los estilos se fueron imponiendo a partir de los parámetros impuestos por los españoles, géneros y estilos que escaparon poco a poco del ámbito meramente religioso.

Carbajal Becerra considera que un factor importante para la difusión de la música europea fue la imprenta y su auge a partir del espíritu del Renacimiento "La importancia de la invención de la imprenta radica en su papel difusor de nuevos estilos, así como en la "simplificación de la notación musical y una cierta normalización de las formas".

(Carbajal Becerra, 2013, pág. 12) También escribe que la manera de difundir la música entre los indígenas tuvo dos formas

> "La vinculación de la música europea con los indígenas en la Nueva España tuvo dos vertientes distintas; por una parte, el pueblo en general utilizaba a la música europea en sus cánticos y oraciones, pero sin estudios previos musicales. Por otro lado, encontramos que los niños más allegados a los misioneros y a los conventos –generalmente los hijos de los señores principales– aprendieron a cantar, componer, escribir y tocar instrumentos musicales. Las escuelas que se encontraban anexas a los monasterios fueron verdaderamente útiles para la conversión de los naturales." (Carbajal Becerra, 2013, pág. 22)

Por lo anterior podemos decir que tanto el tipo de música que se tocaba como la manera en que se transmitía va de la mano de una sociedad estratificada acentuando la diferencia entre lo improvisado, falto de rigor y menos apreciado, frente a lo escolarizado y certificado por los especialistas o profesionales de la música.

La autora menciona que en Michoacán se dio la enseñanza musical para indígenas desde una etapa muy temprana de la colonización. "La enseñanza musical en Michoacán fue impulsada por religiosos como fray Juan de San Miguel –uno de los llamados Doce Apóstoles de Michoacán– quien se encargó de la formación de organistas y directores de coro. Los resultados de esta enseñanza no se hicieron esperar y las crónicas apuntan al éxito." (Carbajal Becerra, 2013, pág. 28) Por lo que en muchos de los pueblos como Parangaricutiro existe una tradición musical y órgano en la iglesia desde aquellos tiempos, de manera particular porque Fray Juan de San Miguel es el fundador de esta localidad.

Según Carbajal Becerra, para el siglo XVII la música ya había pasado de ser un instrumento evangelizador para convertirse en una práctica de la cual ya se habían apropiado los indígenas.

> "Dado que, en la cultura prehispánica, los músicos ocupaban un lugar preeminente en la estratificación social, ingresar a la jerarquía de músicos fue considerado un privilegio. El indígena, deseoso de ingresar a la nueva estructura social entramada por los españoles[82], veía en la posibilidad de ser músico una forma de ser parte de esa estructura." (Carbajal Becerra, 2013, pág. 72)

También menciona que dejaron de imitar y comenzaron a componer, pero que no hay muchos vestigios de ello, sin que explique el porqué.

[82] O mantener un statu quo, que es el caso de los hijos de la nobleza educados por los frailes y clérigos, como bien señala Antonio Ruíz Caballero.

6.1.2. Inicios del nacionalismo musical en el siglo XIX

Juan Hugo Barreiro Lastra hace un artículo sobre cómo "la burguesía", específicamente Lucas Alamán, impone la opera a través de un decreto luego de alcanzar la independencia con la intención de civilizar a los mexicanos, en un entramado de clase social, poder y una incipiente identidad nacional. Lucas Alamán fue nombrado ministro de Relaciones y secretario de Estado por el Primer Congreso Constituyente en 1823, por José Guadalupe Victoria de 1824 a 1825 y por Anastasio Bustamante de 1830 a 1832.

> "En medio de inestabilidad sociopolítica, económica, de luchas intestinas partidistas, asonadas y levantamientos militares, Alamán elaboró un proyecto enfocado a la creación de un espacio para la representación teatral con los artistas pertenecientes a la compañía de canto del antiguo Coliseo de la Ciudad de México, que se extendió de abril de 1823 hasta marzo de 1827, mediante el cual se llevaron a escena veintidós óperas mexicanas y europeas."

Barreiro Lastra se pregunta:

> "¿Qué condicionó el carácter "civilizador" del espectáculo de la ópera en México durante los primeros años de la independencia? ¿Hasta qué punto la política cultural de Don Lucas Alamán aplicada a la ópera, desde la esfera del poder entre 1923 y 1933, contribuyó a la formación de valores artísticos y estéticos que en gran medida condicionaron los primeros signos de identidad cultural mexicana?" (Barreiro Lastra, 2019, pág. 64)

La visión de país de la élite criolla, que toma el poder una vez logrado la Independencia de México, se impone a través de las nuevas instituciones mexicanas, permite apreciar que la Independencia político-económica de la metrópoli fue precisamente de una élite a otra, dando continuidad al proyecto civilizador de occidente que promueve -para ese entonces- la forma de organización del "Estado democrático" y su forma de vida.

> "La ópera como espectáculo de entretenimiento en los primeros años de la Independencia, comienza con el estreno del drama lírico 'México Libre' Puesto en escena en el Teatro Imperial de la Ciudad de México el 27 de octubre de 1821, cuya representación se llevó a cabo en homenaje de bienvenida a Don Agustín de Iturbide para celebrar la proclamación y la jura de la Independencia, quien en 1822 se proclama emperador. En abril de 1823 el General Antonio López de Santa Anna encabezó un pronunciamiento en contra de Iturbide, llamado 'Plan de Casa Mata' cuyo triunfo obligó al emperador a abdicar para dejar paso a la República. Reinstalado el Congreso, los mexicanos se hicieron llamar 'ciudadanos', tal como ocurrió en Francia

a causa de la Revolución de 1793." (Barreiro Lastra, 2019, pág. 67)

En ese mismo sentido el Congreso Constituyente decreta como Teatro Nacional al recinto en donde se presentaban las óperas, llamado Coliseo Nuevo durante el Virreinato y Teatro Imperial de la Ciudad de México durante el breve Imperio de Iturbide. Al respecto publica Alamán en la Gaceta del Gobierno Supremo de México:

> "Ministerio de Relaciones. El Supremo Poder Ejecutivo, me ha dirigido el decreto siguiente: El Soberano Congreso Constituyente Mexicano, queriendo que se use el lenguaje adecuado al actual sistema de gobierno, en sesión de este día ha decretado que, en los establecimientos públicos, oficinas y todo lo que antes llevaba el nombre de Imperial, se sustituya por el de Nacional."

En ese sentido es una superposición de nombres sobre la misma estructura elitista. Escribe Barreiro Lastra:

> "Alamán conocía por experiencia propia el papel jugado por la ópera como prototipo 'civilizador' en la Europa de entonces. No debía ser menor la ostentación caracterizada de la ópera en un México Independiente que acababa de volcar la cimentación de una República Federal, persuadida por el pensamiento liberal de la joven burguesía criolla." (Barreiro Lastra, 2019, pág. 69)

Para Alamán, explica Barreiro, la ópera es así una manera de llevar educación y cultura, de imponer buenas costumbres, y de posicionar a México como un país civilizado, en un afán de ser reconocido por los otros países occidentales, en particular por los países centrales o poderosos, valga decir, europeos.

Algunas consecuencias del esfuerzo de Alamán son la proliferación de establecimientos en donde se comerciaba música impresa y manuscrita, así como de espacios dedicados a la enseñanza, interpretación y divulgación de ese género. Al ser el centro de distracción de la élite, se convirtió en reflejo del buen gusto "aristocrático-burgués" por lo que las "divas" de las compañías de ópera eran también los modelos a seguir de las damas de sociedad. Y concluye el autor diciendo que la contienda ideológica de los primeros años de la República Mexicana no solamente se dio en el campo de batalla sino también en el pensamiento estético, en el teatro, la danza, la literatura y la música.

> "Con la influencia del proyecto de Lucas Alamán, comienza a gestarse entonces una nueva cultura burguesa, con música en las casas y salones, bailes en el Teatro Nacional, conciertos y óperas, articulistas anónimos y remitidos, editoriales y crítica musical; donde el músico debe afirmarse como artista liberal, reflejo de su identidad." (Barreiro Lastra, 2019, pág. 81)

En un interesante trabajo, Alejandro Mercado Villalobos analiza la educación musical en el periodo porfirista (1836-1911) en Morelia, Guanajuato y León, desde su perspectiva

> "La periodicidad se justifica porque en el porfiriato —como suele llamarse al régimen político de Díaz—, el ramo educativo en general vio un desarrollo considerable, sin duda, el más importante del México republicano, y es posible percibir del estudio del período la atención puesta a la educación en el arte. En lo que me interesa aquí, busco examinar tres elementos de la instrucción en el arte de Euterpe en México: a) los objetivos de la educación musical, impulsada por parte del Estado y la intelectualidad mexicana; b) el modelo de educación impuesta, originada por el ideal de civilización por parte de las elites en el poder; y finalmente, c) la evidencia pragmática del resultado del proceso educativo, a partir del cual se definió el carácter festivo de la sociedad mexicana decimonónica." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 2)

Más adelante dice que es importante observar la instrucción del arte en la provincia porque la historiografía musical es "enteramente" centralista en México. El México republicano a que hace alusión es la nación que comienza a formarse a partir del triunfo de la Independencia en 1810 y que a partir de la educación pretende formar al individuo que requiere ese nuevo Estado

> "…esto es, un ciudadano consciente de su ser social que aportara lo suyo al desarrollo nacional. Hacia 1880, en México iniciaba a plenitud el régimen de Porfirio Díaz, y para entonces, a la luz del positivismo —fundamento ideológico de régimen— era menester educar al pueblo para alcanzar el estado positivo, es decir, una sociedad civilizada; el lema del régimen fue orden y progreso." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 3)

Como consecuencia, Mercado Villalobos considera que hubo un auge en el desarrollo musical mexicano por dos motivos: uno porque se impulsó un modelo educativo integral; y el "otro se relaciona con la intención de las elites de poder por formar al individuo, sobre todo a las generaciones de jóvenes, siguiendo los ejemplos de países altamente desarrollados." Y continúa diciendo que "Esto explica el que la música europea haya sido el modelo a seguir, por lo que se impusieron en los planes y programas de estudio la música de los preclaros compositores europeos… Así, el impulso a la música 'ajena' devino del convencimiento de que su práctica habría de favorecer la consolidación de una sociedad similar —al menos en la parte cultural— a aquellos países considerados por las elites de poder en México como altamente civilizados, de una 'cultura superior'." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas.,

2018, pág. 3)

El discurso de los próceres y fundadores de la patria como Benito Juárez y Melchor Ocampo, dice Mercado Villalobos, habla de una nación moderna que

> "De esta forma, antes de creer en el dogma de la Iglesia, el individuo debía forjarse una idea del mundo a la luz de nuevos paradigmas, como el liberalismo, a partir de lo cual habría de desarrollarse una personalidad individual y apoyar así el desarrollo de la comunidad nacional, participando en el progreso económico, científico y cultural." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 4)

Por ende, para mediados del siglo XIX en los planes de estudio estatales y particulares, la música se convirtió en una materia necesaria a partir del estudio del solfeo, el aprendizaje de la ejecución de instrumentos e incluso de la composición musical. Es enfático al decir que "Educar en el arte, además, fue una manera de formar al individuo siguiendo el principio de lo que se concibió en Occidente como educación integral." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 5) Como comentario, no porque en otras culturas no sea importante la educación musical sino porque se reproduce el modelo musical occidental a partir de la ideología del grupo en el poder político y de los intelectuales o ideólogos de ese momento histórico, que veían concretamente a Europa y la música europea como modelo a seguir, por lo cual, "En este caso, durante el siglo XIX se impulsó con fuerza el estudio y desarrollo de la ópera como lo ha demostrado la historiografía al respecto, al considerarse su práctica una útil manera de "civilizar" al individuo." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 5) Así pues, tenemos que durante la Colonia la música era enseñada en las iglesias como medio de colonización y a partir de la Independencia era enseñada en las escuelas con el mismo fin.

Mercado dice que, aunque en estratos populares se desarrolló "otra música" como los huapangos y sones, la música de concierto producida en Europa entre los siglos XVIII y XIX, como de la música de Mozart, de Vivaldi, de Chopin, de Verdi o de Beethoven fue ampliamente fomentada en México.

> "Los motivos de la elección, decidida como ya he dicho, desde las elites de poder políticas e intelectuales, pueden verse desde la crítica que hizo del asunto el filósofo

mexicano Samuel Ramos[83]. En su interesante libro *El perfil del hombre y la cultura en México*, reflexionó al respecto señalando que la decisión de imitar la cultura europea se originó en la idea de que esta fue considerada superior, implicando con ello un supuesto "sentimiento de inferioridad"; se imitó, escribió Ramos, en función de que lo imitado era mejor que lo propio." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 5)

El autor considera que se puede ver también como un préstamo cultural sin que implique el detrimento de lo propio. Sin embargo, cabe preguntarse entonces por qué la música clásica sigue encapsulada en los conservatorios y en la sociedad se utilizan otros géneros y por qué sigue siendo un modelo elitista de contraste con lo popular. Esto explica el tipo de contenido inicial del repertorio musical de la familia Cuara y otras situaciones de la región, como el hecho de que, a la mayor ciudad de la zona, siendo de origen y un importante centro de confluencia indígena u originaria, se le llamara "Uruapan del Progreso" y que las damas de ese periodo usaran vestidos a la usanza europea en contraste con la vestimenta indígena (aún hoy en día).

Haciendo referencia a la intención de algunos de formar músicos profesionales y orquestas como José Mariano Elizaga, Mercado Villalobos explica de manera muy sintética el devenir musical de México en ese siglo, luego de la Independencia del país y construcción de éste:

"El proyecto del vallisoletano no pudo lograrse en los fines que se propuso debido en gran parte a que el país pasó por un proceso complejo de constitución política. Conseguida la independencia respecto a España, la lucha por el poder desencadenó pugnas internas entre facciones políticas, mismas que llevaron a asonadas y motines que en ocasiones derivaron en confrontaciones bélicas en todo el país o en zonas específicas… y, finalmente, con el advenimiento del régimen porfiriano, en 1876, el país transitó a una paz que duró tres décadas, tiempo suficiente para detonar el desarrollo económico e impulsar proyectos educativos y culturales.

No obstante, y pese a las condiciones desfavorables que imperaron en la primera mitad del siglo XIX, los esfuerzos privados en materia educativa musical continuaron. Hacia 1838 apareció en la ciudad de México la Escuela Mexicana de la Música. La iniciativa corrió a cargo de Joaquín Beristáin y Agustín Caballero, dos destacados músicos mexicanos cuya intención era, al igual que la de Elízaga, invertir en el desarrollo musical en la esperanza de elevar el nivel a la par del de Europa. El logro

[83] Samuel Ramos es un importante filósofo mexicano cuyo nombre lleva la Facultad de Filosofía de la UMSNH.

mayor fue, sin embargo, que su esfuerzo daría pie a la creación, en 1866, del Conservatorio de Música de la Sociedad Filarmónica Mexicana, de la cual derivaría el Conservatorio Nacional de Música de México, que desde entonces y en la actualidad es la máxima institución de estudios musicales en el país." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 7)

Mercado Villalobos considera que la enseñanza también se dio a través de esfuerzos personales de los músicos y coincide en que a final de cuentas las bandas de viento fueron los conjuntos musicales más importantes de ese siglo. Es importante decir que según el mismo autor, al menos en las ciudades, la educación musical no era excluyente de las mujeres, pero tampoco se consideraba propiamente una profesión que este género pudiera ejercer, de hecho, menciona que se limitaba su enseñanza en las mujeres pues podía constituir una distracción de las labores propias del género. Cabe agregar que en ese tiempo no era bien visto que las mujeres ejercieran esa o cualquier otra profesión, al menos entre las clases que podían elegir no trabajar, era una cuestión de estatus social y privilegio. A pesar de los esfuerzos por formar músicos profesionales y de que hubiera personajes destacados e incluso compositores, el autor coincide con la opinión de Otto Mayer Serra, que él considera es "uno de los primeros estudiosos de la música en México. En su libro: (1941) Panorama de la música mexicana, desde la Independencia hasta la actualidad, el musicólogo sostiene que en el siglo XIX no hubo en el país músicos profesionales sino aficionados, lo cual impidió el desarrollo del arte a la par de Europa." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 13)

Alejandro Mercado señala que las clases de música se llevaban a cabo en salones dedicados para tal fin y se adquirieron pianos y otros instrumentos con sus correspondientes métodos de aprendizaje, música impresa, pizarrones, afinadores, atriles y papel pautado, todo ello propio de la enseñanza de la música europea.

"En Morelia, León y Guanajuato, el solfeo se aprendía con el método de Hilarión Eslava. Para el piano se utilizaban los métodos de los afamados músicos franceses: Auguste Bertini (1780-1830), y Félix Le Couppey (1811-1887). Para el estudio del canto se hacía uso del libro del español José Gomis y Colomber (1791-1836); para violín el de Delfinalar; para pistón el de Bernoy y el de Jean Baptiste Arban; y para la flauta el del francés Jean-Louis Tulou. En cuanto a la música impresa, en el inventario de 1889 de la Escuela de Artes y Oficios de Morelia aparece la compra de nueve fantasías, doce marchas y pasos dobles, ocho mazurcas, cuatro schottisch, siete

> danzas y dos boleros." (Mercado Villalobos, La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas., 2018, pág. 14)

En 1851 se fundó en México la compañía Wagner y Levien que distribuía este tipo de materiales importados directamente de Europa. Finalmente, el autor menciona que los músicos se desbordaron en fiestas y eventos sociales varios, por lo que de alguna manera la intención de incidir en la sociedad a través de la música europea tuvo efectos prácticos.

Otro trabajo de Alejandro Mercado Villalobos es un análisis de lo europeo frente a lo mexicano a través de las publicaciones de una revista de artes en Morelia durante el periodo porfirista (1876-1911). Con este trabajo Mercado muestra cómo la élite impulsaba la difusión de la música y compositores europeos como modelos a seguir, a la par y a pesar del proceso de consolidación de la identidad nacional, de su carácter festivo que, a decir del autor, se comprueba al observar la proliferación de las ceremonias colectivas, en particular las de corte cívico, en las que las bandas y orquestas encontraron auge. Mercado Villalobos es muy específico en el uso de las palabras al definir que se propone examinar un "proyecto musical de élite" que, con apoyo del Estado, estaba encaminado a "imponer la música europea" como modelo a seguir en la construcción de las "buenas costumbres" de los mexicanos.

> "La premisa de la que parto para el análisis, es que Euterpe se genera a partir de una necesidad de clase, de la élite que hace suya la música para legitimarse y legitimar lo que ocurre en su entorno, urbano, en lo tocante a la cultura musical durante el porfiriato. Me interesa mostrar el uso de ejemplos didácticos, ofrecidos a lo largo de la publicación, que tienen por objeto el imponer la idea de que la música europea era el modelo o el ideal a seguir, incluso, se percibe la tendencia señalada en la elección de la orquesta como el grupo musical elegido para la misma sociedad, puesto que era el conjunto ad hoc para ejecutar, con la maestría suficiente, las obras de los eminentes compositores del viejo continente, a los cuales se les cita de continuo y con preponderancia sobre los locales —se les desdeña de hecho—, dando énfasis a sus vidas y obras. En este contexto, se verá que a lo popular, con relación a los gustos musicales de las mayorías, se le da poca importancia incluso a la banda de música de viento, que es por mucho el grupo musical con mayor aceptación colectiva." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 3)

De acuerdo con el autor, el arte tiene un significado especial cuando se considera un elemento de prestigio, una forma de diferenciación frente a "las masas", en este caso, la música elegida en la revista es la que Theodor Adorno llamó "la música de la plenitud

de lo humano", es decir, música europea de los siglos XVIII y XIX cuyos autores más representativos son Hyden, Mozart y Beethoven, la música denominada "música clásica". Por lo tanto, la revista tiene un carácter educativo, para que las personas puedan acceder al verdadero sentido de esta música.

> "Esto significa que para comprender en todo su valor la música europea, debía hacerse entender al lector de Euterpe los modos de esta, sus particularidades y su alcance en tanto a su significado, lo que en otras palabras correspondía a la adquisición de conocimiento suficiente para entender lo que el compositor pretendía compartir con los oyentes."

Y continúa en el siguiente párrafo

> "Es evidente que Euterpe se concibe para difundir un ideal de clase en una sociedad urbana, y en cierta medida logró el cometido, pues si bien predominó lo popular en los distintos espacios de actuación musical en Morelia, en estos se dieron programas musicales que incluían piezas de corte europeo, y aunque de formas simples (oberturas, fantasías, valses, entre otros), fueron referentes del tipo de música impuesto." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 4)

Esto explica el tipo de música encontrada en Parangaricutiro y su adaptación a la orquesta de pueblo.

Como contexto de análisis, Mercado explica que a partir de la Independencia en 1810 el país sufrió una serie de asonadas, motines, guerras civiles y al menos dos invasiones extranjeras por lo cual la estabilidad alcanzada en el porfiriato en 1876 permitió "por fin" desarrollar algún modelo cultural desde el gobierno, aunque éste fuera una copia del modelo europeo. Luego hace un interesante comentario:

> "Entre otras cosas, Díaz creó el Conservatorio Nacional de Música, que provino de una asociación cuyos antecedentes están en 1825, cuando el músico moreliano Mariano Elízaga organizó la sociedad "amigos de la música" (Romero 1934). La institución se convirtió desde entonces, en un referente del desarrollo del arte en México y en un modelo de inspiración para las provincias; de ahí surgieron los mejores músicos mexicanos en años subsecuentes."

En ese sentido, Morelia fue cuna de muchos músicos formados con este modelo europeo y no es difícil ni descabellado pensar que Luis Cuara Guerrero es parte de ese contingente. Además, al estar cerca del centro del país, Morelia no solamente fue una parte activa de los movimientos de Independencia y después de la Revolución, sino que compartía el enfoque moderno, elitista y cientificista que se pretendía dar al naciente

Estado, pues tenía importantes instituciones educativas y eclesiásticas que lo fomentaban.

Sin embargo, explica el autor, que con la estabilidad del país los lazos sociales también se fueron afianzando junto con las nociones de la mexicanidad que, aunque se estaba construyendo mientras se fomentaban expresiones externas y elitistas -en este caso lo francés-, fueron efectivos como punto de unión y en particular la música como elemento de igualdad.

> "La música en este caso, se convirtió en el nodo de unión de las intenciones de sociabilidad, y fungió incluso, como elemento de igualdad, pues a la hora de una serenata musical en la Plaza Mayor de una ciudad determinada, lo mismo acudían los miembros de las élites urbanas, que campesinos y obreros. La música habría de servir entonces, siguiendo a Octavio Paz (2013), también para disimular las diferencias sociales." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 5)

Mercado comenta que desde la época de la República Restaurada (1867-1876) ya había proyectos de fomento social y cultural destinados a fomentar los espacios de convivencia en las ciudades. "Esto tuvo implicaciones importantes en las ciudades mexicanas, pues se proyectó convertir los espacios públicos en lugares de reunión social, un elemento propio distintivo del siglo XIX mexicano, que dio paso a lo que bien podría llamarse el espectáculo moderno. Esto ocurrió precisamente en Morelia." Y más adelante comenta que "Esto redundó en una apropiación por parte de la sociedad, que literalmente salió a las calles a divertirse, iniciándose con ello un proceso de creación en algunos casos, y de consolidación en otros, de costumbres festivas que aún hoy, son referentes de identidad y significan para el Estado actual, el producto cultural que se presume y se difunde para su consumo." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 6)

El autor encuentra en las publicaciones como Euterpe importantes ejemplos del uso de la música en aquel tiempo, entre los cuales menciona a la tertulia:

> "Las tertulias también se publicitaron con especial agrado en la sección de variedades. Eran famosas por representar, desde la época de Miguel Hidalgo —el iniciador del movimiento de independencia en 1810—, la fiesta de las élites pues se llevaban a cabo en casonas de las familias ricas, que se publicitaban en la prensa, como la que aquí analizamos, para mostrar su posición en la sociedad, lo cual forma parte del discurso de los que estaban en el poder entonces, respecto al resto. Fue común en

este sentido, la difusión de tertulias que muchas veces eran presididas por el gobernador del estado, destacándose, sobre todo, la participación femenina. La revista estaba dedicada al "bello sexo michoacano", por lo que puede verse el esfuerzo por mostrar la participación de la mujer en la música, lo cual se hacía propicio en el ambiente privado como la tertulia, lo que se explica por la posición que aquella tenía entonces, en la sociedad mexicana." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 10)

En su análisis, Mercado puntualiza que uno de los aspectos más importantes de la publicación es la continua mención de mantener el nivel de desarrollo y civilización de la ciudad, desdeñando otras formas de manifestación de la música y la cultura.

"Es por esto que se criticaban, por ejemplo, las corridas de toros o las peleas de gallos, o aquella costumbre que consistía en bailar un "toro de petate" previo a la cuaresma. De antecedentes africanos adoptados por indígenas de Tarímbaro, pueblo cercano a Morelia (Martínez 2001), tal costumbre se había arraigado, sobre todo, en los sectores populares, que aprovechaban el carnaval para armar sus toritos, adornarlos con papeles de colores y bailar por las calles de los barrios pobres, al ritmo de chirimías – flautas de madera o barro-, y tambores. Esto por supuesto, no era bien visto por las élites, para quienes esta costumbre era inapropiada para una sociedad culta, precisamente, un miembro de ésta escribió de tal festejo popular: 'Decididamente, merecemos todavía que nos conquisten…' (Hernández y Ochoa 1991: 155)." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 13)

Por otra parte, dice, si bien no se puede hablar de buena o mala música, sino de gustos particulares o de grupo, en el entorno rural del porfiriato, están en ciernes las valonas, las canciones rancheras y las jaranas, dando lugar a la distinción entre la sociedad culta que escuchaba música europea o clásica y la música del pueblo o música popular.

Otro elemento que aparece recurrentemente en la revista que estudia Mercado es lo religioso, cuyo corte conservador hace referencia a la parte formal del culto católico.

"Es bien sabido que los festejos en honor a santos y vírgenes del calendario católico proviene de la herencia virreinal, pero lo que importa en este caso, es que para el siglo XIX se seguía respetando dicho calendario pero además, se incluyeron nuevos elementos a la fiesta, como lo es el hecho de que durante el porfiriato ocurrieron dos festejos: al interior del recinto religioso donde la música que se ejecuta seguía la línea de lo sacro, y otro en las afueras, en el atrio contiguo a templos y capillas, donde la fiesta se hacía en grande, con banda de música, es la fiesta profana; este modelo se

> mantiene actualmente." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 19)

Nuevamente, se señala una división de clases y de gustos musicales y festivos en general.

> "De esta forma, todo lo religioso era motivo de nota pero por significar para los editores, un elemento de clase, pues pese a la reforma liberal impulsada a mediados del siglo XIX por Benito Juárez y compañía, y haber sido el mismo Porfirio Díaz un liberal, la Iglesia se mantenía como un referente de la identidad del mexicano, y todo lo que se hiciera en su beneficio o en el del culto en general, se atendía como un síntoma de prestigio social." (Mercado Villalobos, Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894, 2015, pág. 30)

Mercado concluye su artículo confirmando su idea de que la música era utilizada como un proyecto de la élite social que aspiraba a ser como la sociedad europea y que el modo en el que acontecía era también parte de la dinámica de rivalidades entre los músicos.

6.1.3. Cosmopolitismo musical a finales del siglo XIX

Una vez alcanzada la independencia de los países colonizados se consolida una nueva realidad global, es decir, hay una nueva realidad geopolítica que se define desde un eurocentrismo y se sustenta religiosa, histórica y epistemológicamente bajo el supuesto de que existe un desarrollo lineal de la humanidad que es civilizatorio de aquellos que no se apegan a los cánones occidentales. Es decir, en el neocolonialismo cultural el centro sigue siendo occidente. La continuidad en la imposición del modo de vida occidental, denominado Nivel de Vida[84] y que funciona como modelo ideal cuantificable, impone en esa realidad geopolítica a la democracia y la economía de libre mercado como modelos de desarrollo, por lo tanto, da continuidad a la hegemonía occidental a través de un neoimperialismo.

La neocolonialidad cultural crea un nuevo sujeto, individualizado y controlado en su alma y en su consumo cultural y económico. Pero para el nuevo sujeto neocolonizado se abre también la posibilidad de un nuevo lugar de enunciación desde la "independencia" y la "libertad" de pensar y sentir por sí mismos, de recuperar su lugar como los Otros. Los

[84] El Nivel de Vida es un concepto cuantificable basado en elementos materiales que pueden ser calculados en términos económicos o bienestar material. En contraste la Calidad de Vida responde a elementos subjetivos como la felicidad o el bienestar emocional personal o social.

actores neocoloniales inician una tímida separación de la matriz colonial e incluso se crean y se exacerban las nuevas identidades nacionales, estatales y locales.

La nueva geopolítica inaugura un escenario cosmopolita, en el que, si bien se mantiene la idea de civilización, permite una nueva movilidad, una nueva actitud y una nueva voz al ciudadano cosmopolita. Como mantiene la jerarquización entre el yo occidental y el Otro, ahora los Otros recuperan la voz, pero esta posibilidad no se abre para todos sino para los "más civilizados". En ese sentido el cosmopolitismo se da a la par de una estratificación internacional, nacional y local a partir de los cánones de vida occidental, decíamos, a partir del Nivel de Vida y derivado de ello a la inclusión del Otro como Clase Social eminentemente pobre.

Vamos a iniciar por definir "cosmopolitismo". La palabra cosmopolita viene del griego, κόσμος: mundo y πολίτης: ciudadano, es decir, hace referencia a un ciudadano del mundo, siendo de uso común para referirse a una persona que viaja mucho por el mundo, que no tiene arraigo. Aquí lo vamos a utilizar para referirnos a un fenómeno y a un nuevo tipo de sujeto que deriva de él luego de la independencia. Si bien han existido viajeros desde el inicio de la humanidad, no es sino hasta este momento que se tiene una realidad globalizada, por lo que el comopolitismo va más allá de la idea de un mercader o un guerrero que viajan a tierras inhóspitas, así el cosmopolitismo tiene que ver con el disfrute y el conocimiento. De acuerdo con Carmelo Cattafi, el cosmopolitismo corresponde a una nueva relación entre lo local y lo global, en la cual el individuo toma mayor relevancia: "El cosmopolitismo se alimenta del debate dialéctico entre lo global y lo local, en el cual el individuo asume gran importancia en su rol de actor cosmopolita". (Cattafi, 2014, pág. 10) Para ese autor, la globalidad corresponde a un sistema supranacional y por lo tanto a una idea de comunidad universal y a un nuevo sujeto jurídico.

El cosmopolitismo ha estado relacionado a un movimiento intelectual, de vanguardia y de las élites económicas y contiene también dos posiciones implícitas: la postura de la desaparición de las fronteras para que haya un solo mundo para todos a partir de un ideal de igualdad (un ideal humanista, a veces anarquista); así como la idea de que existe un desarrollo humano unilineal que inevitablemente se impondrá sobre toda la humanidad (desarrollismo y "Fin de la Historia"). En ambos casos el tratar de compilar lo mejor de la humanidad se contrapone a la diversidad y el sujeto cosmopolita es un sujeto enaltecido por encima de los otros sujetos. Continúa Cattafi

> "A lado de los razonamientos filosóficos en el ámbito económico surge un tipo de cosmopolitismo basado en la apertura de los mercados y la abolición del proteccionismo,

> con la finalidad de reglamentar las relaciones comerciales entre los Estados. Una vez más, la base estoica del cosmopolitismo se desvirtúa a favor de los intereses del mercado." (Cattafi, 2014, pág. 16)

Por ello podemos pensar que el único cosmopolitismo real hasta el momento es el económico, universalizado a través de la imposición de una moneda como tipo de cambio, en donde las fronteras solamente son para los pobres, es decir, homogeniza la diversidad de manera excluyente. Reconociendo los límites del término, luego de un recorrido histórico dentro de la filosofía, Cattafi recurre a una taxonomía del cosmopolitismo que abarca lo moral, lo político, lo económico, lo legal, lo cultural e incluso un cosmopolitismo romántico, etcétera.

Lo que aquí nos interesa es referir a la actitud de los sujetos cosmopolitas de movilidad y búsqueda de la belleza y el conocimiento en el mundo global, sin negar que existe una polémica detrás del término porque contiene la idea de univocidad humana, existe un sujeto cosmopolita que de manera consciente o inconsciente crea una nueva relación entre lo local y lo global, generando un intercambio moral, económico, ético, cultural, etcétera, en ambos sentidos. Más aún, al analizar Cattafi el cosmopolitismo colonial, escribe que "No se trata de imponer el cosmopolitismo que aquí se utiliza casi como un sinónimo de colonización. En esta acepción encontramos nuevamente una contradicción. De otra parte, Mignolo (2009) encuentra un 'cosmopolitismo descolonizado' y 'descolonial', que necesariamente es un cosmopolitismo del otro." (Cattafi, 2014, pág. 26) Éste es el cosmopolitismo que reconocemos en algunos personajes locales, como Luis Cuara Guerrero, un cosmopolitismo ejercido desde el Sur, ya que dentro del acervo encontramos varias partituras de finales del siglo XIX, signadas en Madrid, España.

En resumen, el intercambio entre grupos humanos y la idea de la igualdad entre éstos no es una idea nueva, pero se da de facto a partir de un orden o sistema globalizado. La Ilustración logra imponer los preceptos de la igualdad, la justicia y la hermandad humana abriendo el periodo moderno, con la pretensión de regresar la voz a quienes acalló el sistema monárquico y su imperialismo colonial, por lo que ejercido desde el Sur inaugura un diálogo de ida y vuelta que fortalece o puede fortalecer –intencionalmente o no- tanto la diversidad humana como la identidad de los Otros. Cabe mencionar que el periodo posmoderno se caracteriza por tener ya organismos internacionales supranacionales que propician y regulan el intercambio entre países y localidades (al menos en la letra).

Otro autor, Federico Arcos, hace un recuento de la crítica del concepto de

cosmopolitismo que él llama liberal, basado en un humanismo esencialista, racional, abstracto, descontextualizado y ahistórico

> "Si para actuar de acuerdo con máximas universalizables que conviertan la humanidad siempre en un fin y nunca en un medio, esto es, si para tratar por igual y de manera imparcial a todos los agentes racionales, es preciso hacer abstracción de la historia y, por tanto, del lugar y el momento en el que nacen y viven los hombres en tanto que seres fenoménicos, el punto de vista ético sólo puede conducir a la negación de cualquier relevancia moral de las identidades particulares y las fronteras." (Arcos Ramírez, 2013, pág. 260)

En esta crítica se pone el acento en el reduccionismo del ser humano a su capacidad racional o a la preeminencia de esa característica sobre las otras. Es como preguntar si es más humana su razón o su cultura, puesto que, cita a Benhabib, el cosmopolitismo liberal parte de un "Otro generalizado"

> "'Al asumir este punto de vista, abstraemos de la individualidad y de la identidad concreta de los otros, asumimos que el otro, al igual que nosotros mismos, es un ser que tiene necesidades concretas, deseos y afectos, pero que lo que constituye su dignidad no es lo que nos diferencia a unos de otros sino más bien lo que, como seres hablantes, actuantes y encarnados, tenemos en común. Nuestra relación con los otros está gobernada por normas de igualdad formal y reciprocidad: cada cual tiene derecho a esperar de nosotros lo que nosotros podemos esperar de ellos.'" (Arcos Ramírez, 2013, pág. 261)

Por lo anterior Federico Arcos propone un cosmopolitismo alternativo, que represente una "apertura dialógica" o diálogo intercultural con los otros concretos. Lo cual era una consecuencia lógica una vez inaugurado el diálogo.

Reconociendo la versatilidad del término, hacemos referencia a un cosmopolitismo simple e inicial que, aplicado al fenómeno de la música en este nuevo escenario mundial, nos permite identificar un cosmopolitismo musical, entendido como una red o entramado de músicos, partituras, géneros, instrumentos y gustos que van y vienen entre lo local y lo global, creado por músicos cosmopolitas, esto es, por sujetos dedicados al arte de la música que trascienden la esfera de lo local.

6.1.3.1. Cosmopolitismo musical en Parangaricutiro

La música en la Meseta Purépecha es parte fundamental de su historia. En esta región, la síntesis de la cultura occidental y la cultura originaria se da a través de la religiosidad

popular purépecha[85], es decir, es omnipresente en la vida de estas comunidades. En el caso particular de San Juan, además de los aspectos antes revisados del devenir histórico local, una especie de cosmopolitismo tardío que se da desde finales del siglo XIX. ¿A qué nos referimos con esa palabra? A la incursión que hacen los personajes lugareños en el "Nuevo Mundo" globalizado. Lo anterior nos lleva a buscar el rumbo de la música local en la música eclesiástica o sacra, en los conservatorios de música de ese tiempo y en las incursiones que hacían los actores musicales en ellos y en otros lugares.

Dicho de otra manera, la historia por sí misma no arroja todo el panorama que lleva a la conformación de la música tradicional, sino que hay que entender la nueva relación de los actores locales con la "música global" actual. Porque no podemos verlo ya como un proceso de aceptación de lo Otro, sino que, ante la realidad mestiza o híbrida, los actores se vuelven activos porque en ese momento las bandas de viento ya estaban instaladas en su cotidianidad y ellos, apoyados en sus gustos, fiestas y tradiciones, inciden también en el entorno local. Seguramente esta actitud activa de los músicos de los pueblos originarios no era nueva, pero a finales del siglo XIX y principios del XX se da un auge en el movimiento musical local de la mano de las bandas de viento, que coincide con la temporalidad del acervo musical de Luis Cuara. Dice Alejandro Mercado al hablar de la trompeta que "Las bandas de música de viento aparecieron en México, como ocurrió en Europa, a la par del desarrollo del sistema de pistón, invento que permitió la evolución de la trompeta moderna, lo cual posiciona este trabajo desde el surgimiento de dicho artilugio y su desarrollo durante el siglo XIX." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 1)

Alejandro Mercado también marca un antes y un después en la historia musical de México a la llegada de los españoles pues comenta que

> "En algunos códices o pinturas correspondientes al pasado prehispánico del actual territorio mexicano, pueden verse individuos que tienen en boca un artefacto en la forma básica de una trompeta, eso es, un cuerpo alargado que inicia en una parte angosta que se ajusta al tamaño de los labios de quien ejecuta, y que termina en un pabellón de donde, evidentemente, emerge el sonido que en consecuencia se produce.[1] Ello no significa que la trompeta moderna tenga sus antecedentes en el período prehispánico, pero sí implica reconocer que, a la llegada de los europeos al territorio actual mexicano, los pueblos originarios contaban con cierta experiencia en la ejecución de un artefacto de aliento, lo cual permite asumir que pudo haber sido natural para los indígenas —de

[85] Concepto acuñado por Pedro Carrasco en CARRASCO, Pedro, El Catolicismo Popular de los Tarascos. Sep- Setentas, México, 1976.

alguna manera —, la adopción y ejecución de las primigenias trompetas europeas que arribaron con los conquistadores." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 1)

El mismo autor explica que hace falta estudiar los procesos de adquisición de la música europea en el Nuevo Mundo, tanto en el tipo de música adquirida como en los instrumentos y los procesos de enseñanza. Así mismo, reconoce los límites de las fuentes de información para dicha reconstrucción.

"El trabajo es pertinente debido a que la historiografía sobre la música, los músicos y las músicas por ellos formadas, adolece de estudios sobre instrumentos y sus posibilidades musicales, siendo desconocidos los procesos de adquisición de estos, los métodos de enseñanza y, más aún, el desarrollo musical alcanzado en la ejecución de la trompeta. Es necesario advertir que hay limitantes en este análisis, esto en función de las fuentes de información, no obstante, considero que lo referido es suficiente para construir un panorama exacto, aunque breve, del contexto musical y del uso histórico de la trompeta." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 2)

Es importante mencionar que además de las coincidencias de los instrumentos musicales que se utilizan en la música tradicional con algunos instrumentos prehispánicos, tienen también una historia dentro de la tradición occidental y han sido utilizados en diferentes tipos de orquestas y de géneros. Por ejemplo, en el caso de la trompeta, Alejandro Mercado señala su limitado uso filarmónico pero su importancia para las orquestas de viento.

"Es interesante el hecho de que aun hasta el siglo XVIII, la trompeta seguía teniendo limitadísimas condiciones de ejecución que lo ponían como un instrumento primitivo, que no emulaba la evolución de otros, por ejemplo, el violín."…"Aun hoy, con la trompeta moderna, son en realidad muy pocos los filarmónicos que logran su ejecución, lo cual indica que los músicos del siglo de las luces debían desarrollar una técnica depurada para lograr tal hazaña musical; se sabe que dichos instrumentistas gozaban de un respeto especial en la comunidad artística y también en la sociedad europea.[5]

Finalmente, a principios del siglo XIX la trompeta inició su desarrollo moderno en tanto a su conformación estructural interna y externa. Fue la segunda década que se inventó el sistema de pistón, cosa que permitió la trompeta cromática, esto es, aquella que permitía la ejecución de las todas notas de la escala musical en el sistema desarrollado en Occidente…El sistema fue incluido para varios instrumentos, lo cual favoreció la aparición de toda una gama de artefactos sonoros de viento-metal de los cuales se formó, paulatinamente, la banda de música de viento." (Mercado Villalobos, La

trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 3)

Es sabido que los conquistadores hicieron uso de la religión y las artes como método de aculturación en las colonias de todo el mundo. Mercado comenta que en México "Durante el virreinato (1521-1821) se fomentó la música europea en especial al interior de templos y capillas, lo que se ha denominado las capillas musicales." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 4) El mismo autor menciona que para la Independencia ya "Se trataba de una música propia, que bien podría llamarse mexicana, por contener elementos de identidad mestiza en tanto a motivos musicales —uso particular de la rítmica y métrica— y letra que correspondía a la realidad local, regional y luego, nacional." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 5) En ello reconocemos un proceso de homogenización cultural fomentado desde los países occidentales como parte del proceso de conquista, es decir, como parte del periodo Colonial. Más adelante retomaremos, ya para mediados del siglo XX, esta misma política del poder ahora ejercida desde el Estado Mexicano que, como parte del proceso de construcción de la identidad nacional, promueve una forma de ser que incluye cierto tipo de música, por encima de las identidades y gustos locales. Este proceso de imposición cultural sobre las identidades originarias o tradicionales, en favor de una identidad nacional, es parte del proceso de neocolonización, que sigue promoviendo la forma de vida occidental luego de la independencia.

Volviendo a mediados del siglo XIX, Alejandro Mercado asienta que "Ya en el México independiente la práctica de la música cambió en diversos sentidos. Surgieron nuevos grupos musicales que ya no ejecutaron villancicos ni música litúrgica al interior de iglesias y capillas, sino oberturas, fantasías, óperas o fragmentos de estas, valses, polkas y canciones." (Mercado Villalobos, La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas, 2019, pág. 5) Este tipo de contenido lo encontramos en el acervo musical de Luis Cuara Guerrero pero también, tal vez por la importancia de la religión en los pueblos indígenas, también contiene música sacra. Esto es, que, aunque se da un proceso de secularización y diversificación de los espacios de la música, al menos en las comunidades originarias o indígenas esa segmentación o especialización no ocurre sino parcialmente y, como mencionan muchos autores, todo lo que deja salir o escapa del templo lo recoge la plaza. Tal vez lo que sí se anexó fue la fiesta cívica, las conmemoraciones y desfiles que hacen alusión al Estado.

El autor hace una diferencia entre orquestas y bandas de viento. “Es importante señalar que las orquestas, formadas mayormente por instrumentos de cuerda, se apropiaron principalmente de los espacios cerrados: teatros y patios de edificios públicos, o salones de baile, y las bandas de viento de los abiertos: plazas y jardines públicos, portales, zonas arboladas y plazas de toros.” La distinción entre estos dos tipos de conjuntos musicales tiene su propia historia y puede depender de algún convencionalismo local. Don Jesús Velásquez explica que en Parangaricutiro llaman orquesta a un grupo de 14 elementos que tocan: tenor, violín, contrabajo, trompeta, trombón, bajo y saxofón; y llaman banda a un conjunto de 12 elementos que tocan: clarinete, tambora, trompeta. Trombón, tuba, platillos y saxofón.[86]

Luis Montoya y Gabriel Medrano consideran que el “transnacionalismo musical cosmopolita” se da en la periferia capitalista y que su concepción está cobijada en la Teoría de la Dependencia, concebida por el chileno Enzo Faletto y por el brasileño Fernando Henrique Cardoso, como respuesta a la Teoría del Desarrollo (y por tanto del atraso) impuesta por el Fondo Monetario Internacional que propone un orden en el cual los países que denomina primermundistas mantienen el dominio político sobre los países de la periferia o tercermundistas, así como la extracción de materias primas, es decir, un régimen de explotación económico. Ubican el origen del concepto transnacionalismo en el siglo XIX

> “…cuando se usó para definir corporaciones privadas que tenían una presencia organizacional y administrativa en varias naciones. En la actualidad, transnacionalismo describe “intercambios, conexiones y prácticas transfronterizas que trascienden el espacio nacional como punto de referencia básico” (Moctezuma, 2014)”. (Omar & Medrano de Luna, 2018, pág. 84)

Los autores están enfocados en el fenómeno migratorio actual y definen el transnacionalismo musical cosmopolita de las periferias como “…un cúmulo de estrategias sociales a través de las cuales, las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes, territorialmente.” Si bien ellos tratan de explicar la movilidad del fenómeno musical en el mismo sentido de la migración que va –principalmente- de los países periféricos a los países de primer mundo, reconocen también que no precisa del traslado físico de las personas sino que “…está definido por la adopción e incorporación de modos de vida y hábitos de pensamiento”, aunque ellos, al estar hablando de un cosmopolitismo musical actual lo respaldan en las Nuevas Tecnologías como las

[86] En entrevista del 12 de agosto del 2021.

plataformas digitales y las nubes de almacenamiento. Sin embargo, los autores ven este fenómeno como desterritorialización de la música, consideran que "Pensar el cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es improcedente e improductivo, de acuerdo con Turino." (Omar & Medrano de Luna, 2018, págs. 84-85) En el caso que a nosotros nos interesa no lo pensamos así, de hecho, consideramos que aún en la actualidad hay una afirmación de la identidad de los migrantes de Nuevo San Juan Parangaricutiro en Estados Unidos a través de la reproducción de esta manifestación cultural y de otras, como la Danza de los Kúrpites o de la Fiesta del Señor de los Milagros, esto es, hay una afirmación de la identidad local en un escenario global.

Dos de los documentos más antiguos del acervo musical están fechados a finales del siglo XIX, en 1892, y firmados por Luis Cuara Guerrero en Madrid, España. A manera de conclusión podemos decir que para finales de ese siglo ya estaba instalada la orquesta en la música local y que algunos músicos, al menos Luis Cuara Guerrero, tenía una actitud cosmopolita, no solamente porque saliera del ambito de lo local sino también porque su consumo musical, de los instrumentos (material) y de la música (inmaterial), implica un intercambio con el exterior generado por sí mismo, implica un consumo glocal.

6.1.4. Nacionalismo mexicano de la primera mitad del siglo XX y la construcción de la música mexicana

A partir de la Independencia de México se ha tratado de construir la identidad de lo mexicano, como una identidad nacional que represente a los mexicanos frente a los otros países, es decir, es una identidad geopolítica cuyo mayor problema ha sido la diversidad cultural que ha existido en el ahora territorio mexicano desde hace miles de años. Queda claro que desde la concepción de México como país independiente es una idea que se toma desde pensadores europeos y desde Europa como centro del colonialismo imperial.

Existen algunos trabajos icónicos sobre la concepción de lo mexicano. María Fernanda Candela-Figueroa retoma los trabajos de Samuel Ramos en *El perfil del hombre y la cultura en México* de 1934, de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* de1950 y el de Roger Bartra *La jaula de la melancolía* de 1987. Dice la autora sobre las interpretaciones de estos escritores que

> "Dichas consideraciones, que a veces se expresan desde una perspectiva externa, y otras, a partir de la realidad interna, permiten vislumbrar ciertas construcciones ideológicas y míticas sobre lo nacional, el machismo, la cultura, el sentimiento de inferioridad, la soledad, el clasismo, la imitación de modelos extranjeros y la participación de los pueblos indígenas en la construcción del país." (Candela-

Figueroa, 2019, pág. 59)

Samuel Ramos nació en Zitácuaro, Michoacán, el 8 de junio de 1897 y falleció el 20 de junio de 1959. Candela-Figueroa explica que este autor aborda lo mexicano desde el punto de vista del psicoanálisis y cuya tesis central es el "sentimiento de inferioridad". Octavio Paz nació el 31 de marzo de 1914 y falleció el 19 de abril de 1998 en la Ciudad de México. Para él, continúa Candela, el malestar de lo mexicano no es la inferioridad sino la soledad. Roger Bartra, hijo de exiliados del franquismo español, nació en la Ciudad de México el 7 de noviembre de 1942. Este autor, dice, habla de la melancolía, pero no como sentimiento colectivo sino como ironía sobre lo mexicano expresado por los otros autores. Sabedora de la dificultad que representa definir lo mexicano aclara que son aproximaciones y que por la propia dificultad suele caerse en estereotipos.

Para Bartra, explica, la pregunta no es ¿qué es? Sino ¿a quién o para quién es útil definir lo mexicano? "El sociólogo encuentra dos motivaciones para lo anterior: la inserción en México del Estado moderno capitalista o, en otras palabras, una intención neocolonial; y la definición de las clases bajas hecha por la clase alta como herramienta de dominación, encontrando así un origen en la diferencia de clases." (Candela-Figueroa, 2019, pág. 60) Respecto a Ramos nos dice que el origen del sentimiento de inferioridad está en la imitación, pues "Pretende construir como si no existiera nada, creyendo que es posible simular un espacio en blanco e importar ideas y formas de vida sin considerar la situación del país; sin embargo, insiste en la necesidad de introducir la alta cultura occidental para combatir los males que la imitación ha generado." Además de la imitación, el autor propone que la asimilación de lo indígena a la cultura nacional también lleva al sentimiento de inferioridad "Otra propuesta de Ramos es la asimilación de los pueblos indígenas (su desaparición como diferencia), ya que, según él, no es posible el desarrollo nacional si se mantienen las sociedades 'atrasadas' que en ella habitan." (Candela-Figueroa, 2019, pág. 61) Al rechazar el mestizaje cultural, sentencia, Ramos intenta suprimir una parte de la historia.

Otro aspecto del análisis de Ramos es que a partir de la época colonial el trabajo fue visto de manera negativa, puesto que los invasores se llevaban la riqueza sin trabajar y tenían un estatus privilegiado, de manera que el trabajo era asociado a la pobreza. A pesar de que Ramos pretende fundamentar la pasividad del mexicano como algo cultural, comenta Candela que suele atribuir la inacción también como una característica "natural" de los indígenas. De hecho, dice, justifica los comportamientos mexicanos negativos de esa manera "Para el autor, lo indígena es insignificante en la construcción de lo nacional,

confía en nuestro ‘europeísmo’ y, al mismo tiempo, critica la imitación, haciendo un llamado a valorar lo mexicano, aunque no explica qué entiende por tal.” (Candela-Figueroa, 2019, pág. 62)

Además del racismo subyacente en el análisis de Ramos está el clasismo.

> “Otro punto en esta propuesta es la clara diferencia entre clases sociales. Si bien el sentimiento de inferioridad está presente en todas, parece que ‘afecta menos’ a los miembros de la burguesía. Esto, explica el filósofo, se debe a que tienen mayor contacto con la ‘alta cultura’, lo que les ayuda a esconder mejor su resentimiento. Además, atribuye a la burguesía una mayor capacidad intelectual, tema que desarrolla en el apartado ‘El burgués mexicano’."

En su perspectiva se ve lo mexicano como algo irracional, cita, “’La vida mexicana da la impresión, en conjunto, de una actividad irreflexiva, sin plan alguno’ (Ramos, 2009: 59).” (Candela-Figueroa, 2019, pág. 62)

Por su parte Paz considera que la soledad surge de la pérdida de un “edén prehispánico” y que al compararse con otras culturas -principalmente la estadounidense- se reconoce diferente y se siente solo. Esa visión externa de lo mexicano también lleva a la asimilación de lo diferente, de lo no occidental, como solución puesto que para Estados Unidos las comunidades latinoamericanas “Desde su perspectiva son nocivas, ya que representan un riesgo al orden y al progreso de su nación, además, las acusan de tener tendencias ‘naturales’ a la violencia, el vicio, la pereza y la perversión.” (Candela-Figueroa, 2019, pág. 65)

Por el contrario, Roger Bartra hace una crítica de las características negativas que se hacen desde los países centrales hacia los países periféricos, y “que la definición de lo mexicano se convierta en una herramienta para legitimar la explotación y opresión de las clases bajas por parte de las altas.” (Candela-Figueroa, 2019, pág. 67)

> “Pensemos en la división internacional del trabajo, la cual mantiene la explotación y el rezago de los países periféricos, y preguntémonos qué beneficios aportan las distintas definiciones que atribuyen a estas naciones una serie de atributos negativos, tales como la pereza, la tendencia natural a la violencia y la corrupción. Cuestionemos también quién les atribuye dichas peculiaridades y con qué fin. Lo anterior constituye una de las principales propuestas de Roger Bartra.” (Candela-Figueroa, 2019, pág. 68)

La autora concluye diciendo que cada texto corresponde a un momento histórico diferente y que ninguno agota la definición de lo mexicano. Lo único que queda claro es

que desde su origen se define lo mexicano a partir de parámetros externos y desde una "alta cultura" que pretende que se diluyan sus particularidades en favor del desarrollismo de una economía y una cultura capitalista explotadora propia de otras latitudes, dicho de otra manera, la decolonialidad corre por las venas de lo mexicano.

Lo mexicano y con ello la música nacional tienen que ver con la construcción real y simbólica del país, natural o artificial, consciente o inconsciente. Al hablar del tema, Mario Godoy Aguirre del Ecuador dice que

> La complejidad de las músicas regionales, étnicas, rurales-campesinas, urbanas, comercial, etc., en algunos sectores ha sido reducida a la tipología única de música nacional. Hay folclorólogos, etnomusicólogos, investigadores musicales, coreógrafos, que omitiendo los complejos procesos sociales, culturales, a ultranza defienden y buscan en elementos externos no estructurados, lo "indígena", lo "autóctono", lo "auténtico", lo "propio", de la "música nacional", de la "identidad sonora". (Godoy Aguirre, 2014, pág. 1)

Para Godoy resulta difícil o impreciso hablar de música nacional porque "La nación es una comunidad política imaginada, una 'construcción ideológica'. La cultura es un concepto mucho más amplio, que no termina en las fronteras étnicas." Además, en tanto que proceso político, el nacionalismo en las nuevas naciones es un proceso inventado que -cita a José Mújica- "…'El nacionalismo tan padre de los procesos de descolonización, formidable hacia los débiles, se transforma en una herramienta opresora en las manos de los fuertes y vaya que en los últimos 200 años hemos tenido ejemplos por todas partes.'" (Godoy Aguirre, 2014, pág. 1)

Siendo un término de origen occidental, la nación resulta controvertida en su finalidad. Godoy inicia tomando la definición del diccionario, la nación como un conjunto de habitantes con un gobierno común, que comparten un origen y una tradición común, un territorio y un idioma. Luego se refiere a la nación como un ente histórico-social que precisa de una identidad y cita a Bolivar Echeverría

> "'[En la sociedad civil hay] un conjunto de propietarios privados capitalistas y no capitalistas (trabajadores), la comunidad sólo puede convertirse en el soporte demográfico de la empresa histórica estatal de acumulación de capital, hacer suya esa empresa, confundirse con ella, si llega a experimentarla como propia, como generada por ella misma, y no como exterior e impuesta sobre ella. Para alcanzar esto, la comunidad debe comenzar a existir de acuerdo a una figura de sí misma que la identifica como comunidad de y para la empresa estatal capitalista; …Convencida de que el Estado es una creación suya, la comunidad en figura de nación no hace sin

embargo otra cosa que servir al impulso anónimo e irracional del Estado capitalista, necesitado de un rostro y un sentido en apariencia humanos para funcionar adecuadamente.'" (Godoy Aguirre, 2014, pág. 2)

Por otro lado, a decir del autor, el nacionalismo tiene una connotación más romántica e histórica, "Esta forma de pensar dio origen a los movimientos nacionalistas que intentan conservar las peculiaridades de cada uno y reclamar el derecho de cada nación a disponer libremente de su destino." (Godoy Aguirre, 2014, pág. 2) De esta manera, la música nacionalista en Latinoamérica surge como una mezcla entre "la música erudita" de Europa y la música del Nuevo Mundo.

"Varios autores, en los estudios de la música latinoamericana de los siglos XIX y XX, se refieren al "sentimiento nacionalista", "los nacionalismos", "estilo musical nacional", "músicas nacionales", etc., que se traducen en canciones patrióticas, himnos, creación de nuevas obras musicales, y la génesis de géneros musicales "síntesis", "referentes" de la identidad musical Latinoamericana. Según Aurelio Tello, los nacionalismos en Latinoamérica "surgieron en la primera etapa del siglo XX (1920 – 1950)". (Godoy Aguirre, 2014, pág. 6)

Dice Godoy Aguirre que hay quienes asocian a la música popular mestiza en sus diferentes géneros con la música nacional, de la misma manera que se la asocia con los instrumentos musicales locales o vernáculos. También menciona que para los años 70 del siglo pasado hubo un movimiento de músicos mestizos disfrazados de "indio" que llevaron la música folklórica por todo el mundo "En los casos expuestos es evidente el predominio o remedo de elementos externos, la caricatura, el usufructo, el pintoresquismo, la explotación de lo exótico, el indio como objeto de curiosidad." (Godoy Aguirre, 2014, pág. 23) De esa forma, define la identidad como un conjunto de rasgos propios que nos definen individual y colectivamente frente a los otros pero que no es una esencia o una propiedad intrínseca al sujeto, sino que es de carácter intersubjetivo y relacional que implica una relación frente a ese otro. Por lo tanto, la música nacional en tanto que identidad sonora

"La identidad requiere de una personalidad, una 'sonoridad' propia, '...la música ha sido siempre un elemento fundamental y decisivo de la identidad y su construcción. La música es un poderoso constructor de identidades, ya colectivas, ya personales'. En el mundo actual – afirma el musicólogo inglés Nicholas Cook -, 'decidir qué música escuchar es una parte significativa de decidir y anunciar a la gente no sólo quien quieres ser sino quién eres". Y continúa: 'Música es una palabra muy pequeña para abarcar algo que denota tantas formas como identidades culturales o subculturales

existentes'. Parafraseando a Ricardo Miranda, la identidad será 'el leitmotiv de nuestro recorrido por la música'. En la construcción y consolidación de la identidad, hay una dimensión social, hay interacción y superposición de diferentes "narrativas". (Godoy Aguirre, 2014, pág. 23)

Y agrega que

"Desde la colonia, como estrategias de supervivencia, ascenso social, para ser reconocidos como hombres, para poder estudiar, o con el fin de evadir la mita y los tributos, algunos indios 'llactayos' se despojaron premeditadamente de su identidad y optaron por signos externos hispanos, como el uso del idioma español, otro oficio, la vestimenta española, etc., el simulacro cultural no es nuevo. Todavía varias personas del campo optan por rasgos externos urbanos, en el ámbito público, abandonan la música india – étnica, regional, optan por la antroponimia hispana. En contraste, en el ámbito privado, mantienen su bagaje cultural auténtico, la cultura ancestral, su música. Muchas fiestas públicas y privadas inician con una música foránea con simulacros culturales, avanzada la fiesta y los brindis, finalizan con bailes y repertorios con una fuerte influencia de la música nativa, con fuerte contenido pentafónico andino." (Godoy Aguirre, 2014, pág. 24)[87]

Finalmente, el autor escribe que, aunque muchos consideran el himno nacional como símbolo patrio, éste es también una combinación de música europea, en particular de la ópera, y el sentimiento propio de otro lugar.

Otro autor, Jorge Velasco, al escribir sobre el nacionalismo musical mexicano, considera que la mejor manera de definirlo es a partir de la intencionalidad del compositor

"Propósito que surge de una compleja interacción de diversos factores, entre los que sobresalen los que a continuación se mencionan: una conciencia musical del compositor y de los autores que le rodean, de la que surge como consecuencia un pensamiento teórico, estético y reflexivo que afecta directamente tanto al ser como al quehacer de la música; en esa conciencia participa cierto sentido de inferioridad artística o profesional frente a grandes áreas o esquemas de la música provenientes de países con gran avance y capacidad musicales, que incita para iniciar una especie de revuelta en la que se buscan como esquemas de funcionamiento (como definición de una personalidad artística propia y justificativa de la creación musical) las esencias patrias del arte musical…coincide con frecuencia con problemas o situaciones

[87] Al respecto Antonio Ruíz Caballero se pregunta en el caso de la música purépecha ¿en cuáles elementos musicales encontraríamos el equivalente? Y se responde que "se ha dicho que quizá a nivel rítmico, en el llamado "cuatrillo" (en todo caso, porque también se ha hablado de la posible influencia del vals [venido también de Europa]), pero a nivel melódico y armónico, a nivel de instrumentos musicales, etc. encontramos una clara predominancia de elementos europeos."

> extramusicales, de carácter político usualmente,… representa un claro intento invasor, tiene la finalidad exportadora de proyectar esa música en las otras culturas, que resulta en un claro propósito de internacionalización." (Velazco, 1998, pág. 65)

Es decir, coincide en que en préstamo cultural que surge en un ambiente internacional y que pretende semejarse al otro más poderoso. Luego escribe que el origen del nacionalismo es el sistema económico y que éste fue trasladado a la esfera de lo artístico

> "El fundamento teórico en la sistematización del concepto de nacionalismo proviene de la economía y de las ideas de Friedrich Liszt (1789-1846), quien logró establecer la base doctrinaria para identificar y hacer aceptar la subordinación del individuo a la nación, el papel de la última como intermediaria entre los individuos y el género humano y la esencia de la unidad nacional como piedra fundamental del progreso y la libertad." (Velazco, 1998, pág. 66)

Para el autor resulta natural que la conciencia nacional surja o surgiera en los países subordinados como parte de un proceso político, social, cultural e histórico.

Por otro lado, dice que poco o nada se sabe de la música prehispánica puesto que, aunque se conocen algunos instrumentos no se sabe nada del uso que se les daba.

> "De las posibilidades sonoras de aquellos instrumentos, tal y como ahora las conocemos y concebimos, no es posible deducir el uso musical que les daban, así como del hecho de que para el violín es factible lograr sonidos de movimiento continuo en el cambio de frecuencia, sin detenerse en intervalos de medio tono, no sea posible concluir que su empleo general sea la producción de sonidos ululantes." (Velazco, 1998, pág. 66)

De la época colonial dice que se trajeron las estructuras musicales europeas, su pedagogía con una intención aculturadora, que a pesar de algunos elementos de originalidad y del uso de la lengua indígena, respondían más a las necesidades de catequización que a la idea de creación musical. "Pero la época colonial, al igual que la independiente, adolece de una incapacidad que la vuelve intrascendente para el devenir general de la música: sus instituciones son meras copias, más o menos afortunadas, de las instituciones musicales europeas y carecen del vigor de las creaciones originales." (Velazco, 1998, pág. 67) Luego la Independencia de México trajo consigo las intenciones nacionalistas y la búsqueda de elementos musicales propiamente mexicanos dentro del modelo europeo impuesto.

> "Pese a los títulos y muchas de sus intenciones, las óperas de los autores del medio siglo XIX mexicano eran estrictas copias de modelos italianos. Esta situación engendró una curiosa xenofobia musical expresada en la tercera generación de

> compositores mexicanos, de la cual Ricardo Castro (1864-1907) fue sin duda el más destacado de sus exponentes, quienes decidieron denunciar al italianismo como enemigo de la música mexicana y reivindicar los fueros del arte nacional mediante la imitación de otros modelos extranjeros, esta vez importados de Francia, Rusia y Alemania." (Velazco, 1998, pág. 69)

Más adelante agrega que “De todos estos arios de ópera, del caldo de cultivo del teatro, surgieron todos los músicos para las orquestas del final del siglo XIX y principio del XX; de la guerra del salón versus la escena se produjo el concierto instrumental, de piano en un principio y sinfónico después, que dio una gran parte de la posterior fisonomía del nacionalismo musical de México.” (Velazco, 1998, pág. 71)

Por lo anterior, el autor escribe que resulta curioso que en la creación del *Himno Nacional* hayan estado involucrados extranjeros, primero el belga Henri Herz (1803-1908) y finalmente el español Jaime Nunó (1824-1908). Al hablar del músico Carlos Chávez (1899-1978) menciona que éste se apropió de la bandera del nacionalismo y de la música indígena “(esa de la que no se conoce una sola nota)” (Velazco, 1998, pág. 73) a través de la política, de manera que logró que su música fuera la música oficial del gobierno y que se gastara en ello una gran porción de los recursos culturales del país, imponiendo temas obligatorios y prohibiendo otros, cobijando a sus seguidores y vetando a otros importantes compositores como Ponce, Carrillo y Revueltas. También dice que, a pesar de su vida burguesa, su demagogia pretendía ser de izquierda

> “Chávez decidió evidentemente arrojar por la borda todo el pasado musical mexicano y romper con la obra de todo compositor ajeno a sí mismo, pero la contradicción de su obra creativa y administrativa, consecutiva de una posición de tan absurdo carácter, era patente si pensamos en que un político de tan marcada yankofilia no podía mantener legítimamente su vinculación con la izquierda comunista militante y aguerrida.” (Velazco, 1998, pág. 72)

Continúa diciendo que “El eterno péndulo de la vida política mexicana del siglo XIX, oscilando entre liberales y conservadores, trasplantado a la música nacionalista mexicana oficial en el siglo XX con el vaivén entre la izquierda y la derecha, terminó por eliminar a Chávez de la vida profesional de modo algo ruidoso y tajante.”

Para Velazco el mayor exponente de la música nacionalista es Silvestre Revueltas (1899-1940), lo dibuja como un compositor auténtico que sí logró reflejar el “espíritu del pueblo”, “lleno de imaginación, originalidad, fuerza lógica, coherencia musical y —además— genuina y rabiosamente mexicano.” (Velazco, 1998, pág. 73) Luego menciona una serie de compositores y concluye diciendo que “En este sentido, el nacionalismo

musical mexicano aún está en el arcano, sin haber sido alcanzado más que de manera parcial.” (Velazco, 1998, pág. 78)

Otro trabajo sobre el nacionalismo musical mexicano, de Olga Picún y Consuelo Carredano, con un enfoque más histórico que musical, inicia asentando que los trabajos de los músicos mexicanos sobre este tema tienen dos enfoques, según el momento histórico en el que fueron hechos. El primero aborda la música como parte de un proyecto cultural, político y social de construcción de la nación que nace a partir de la Revolución. El otro enfoque se hace de manera retrospectiva de dos maneras: La primera de ellas es llevada a cabo por músicos que formaron parte de ese momento histórico y la segunda por historiadores de la música. Las autoras critican que este último tipo de estudios definen de manera arbitraria las características del nacionalismo mexicano y a partir de ello establecen qué músicos se circunscribieron a esa intención de construcción de “lo mexicano”, pero que la profundización en los discursos publicados por los músicos, así como sus obras, cuestionan la posibilidad de referirse al nacionalismo como una corriente estética o como una escuela de música.

> “Como consecuencia, se desdibuja la condición de proyecto político, social y cultural, propuesto por las élites intelectuales y políticas del país, que define al nacionalismo. Asimismo, se desdibujan las fragmentaciones ideológicas que existen dentro del movimiento. Por un lado, Carlos Chávez –asumido, a finales de los años veinte como portavoz del proyecto nacionalista, desde su estatus de director del Conservatorio, de la Orquesta Sinfónica de México y de la revista Música– desempeña un papel de líder aglutinador de un grupo de músicos cuyas ideas aparentan ser totalmente compartidas. Sin embargo, no lo son y las rupturas y distanciamientos que se evidencian particularmente en la segunda mitad de la década del treinta constituye una muestra de ello.
>
> Por otro, entendemos que la labor de Chávez y del grupo cercano a él en el terreno musical se inscribe en un particular marco histórico posrevolucionario y, por lo tanto, no sólo no es ajena, sino se integra al desarrollo de programas, dirigidos a consolidar la nación mexicana, en tanto que el proceso revolucionario legitima y provee de sustento discursivo a las acciones ejercidas por las clases dirigentes, entre las que se encuentran intelectuales y artistas. La nacionalización del petróleo decretada por Lázaro Cárdenas es una muestra puntual de estos programas. Y también los programas que derivan del predominio de ideas esencialistas, cuyo fin no es otro que asimilar las culturas indígenas a una cultura nacional hegemónica para lograr la ‘raza nueva mexicana’.” (Picún, 2012, pág. 2)

Las autoras encuentran tres ámbitos del discurso nacionalista musical: 1) el discurso sobre lo que debe ser la música, la educación, la difusión y la investigación musicales; 2) la acción, es decir los programas de desarrollo implementados a partir de dichos discursos en esos mismos ámbitos; y 3) la música. Para su análisis, ellas proponen establecer la relación entre tres elementos: 1) los discursos y sus transformaciones; 2) la postura tanto de los militantes de izquierda como de los que no se proponen la construcción de la identidad nacional; y 3) la producción asumida como nacionalista y sus diversas tendencias.

Como ya se mencionó, las autoras delimitan el movimiento nacionalista a partir del periodo de la Revolución, pues las primeras manifestaciones de nacionalismo a partir de la Independencia, de corte patriótico, lo denominan protonacionalismo. El segundo momento se define como un periodo posrevolucionario, dado por la implementación de políticas públicas encaminadas a su construcción destacando la fundación de la Secretaría de Educación en 1921, sin embargo, nuevamente se cuestiona la labor oficialista que se realizó por algunos músicos entre los que destaca Carlos Chávez y la consecuente segregación de otros músicos. “Nos referimos, por ejemplo, a José Pomar y a Silvestre Revueltas quienes, como sindicalistas y militantes de izquierda, no sólo lucharon para mejorar la situación del músico mexicano, sino mantuvieron incorruptiblemente una postura marxista acerca de la función social del arte, que los acompañó hasta el final de sus días.” (Picún, 2012, pág. 3)

Las investigadoras inician su análisis en la formación de los ateneístas de principios del siglo XX, que aglutinaba a un grupo de intelectuales mexicanos que alentaban nuevas corrientes europeas, nuevas expresiones artísticas modernas y la revaloración de la cultura mexicana. Contexto en el que surge el proyecto de la Universidad Popular de Alfonso Reyes. Manuel M. Ponce se suma a ese movimiento intelectual y en 1913 dicta una conferencia en el Ateneo de la Juventud que es considerado un parteaguas en el nacionalismo musical mexicano. A decir de las autoras, los viejos ateneístas eran de corte porfirista mientras que los más jóvenes de dividían entre maderistas y no maderistas, y aunque Ponce se mantuvo al margen de lo político, “Si bien Ponce no colaboró abiertamente con Victoriano Huerta, el hecho de aceptar un pequeño salario para dedicarse a la composición le trajo problemas similares a los de quienes realmente habían militado a favor del gobierno golpista, entre ellos, algunos ateneístas.” (Picún, 2012, pág. 5) Por tal motivo Ponce tuvo que expatriarse a Cuba.

De nuevo se encuentra en Ponce la contradicción entre el discurso y la acción. Las

autoras retoman algunas reflexiones que hizo el compositor ya cerca de su muerte en las que de manera romántica se dice zapatista y señala a la canción mexicana como un producto “genuino” de la expresión del pueblo. Citan:

> “’[…] el refugio de la canción es el campo adonde no llega la peste de la música citadina”. [La música popular] nunca tuvo su origen en los salones dorados y deslumbrantes de los magnates; no surgió jamás de una soirée aristocrática. […] No podía ser la expresión del sufrimiento de un poderoso, porque los sufrimientos de los poderosos se evaporan entre las burbujas del champagne o se olvidan en la carrera de un automóvil… No podía ser tampoco la expresión del amor de un burgués, porque el amor de los burgueses se contenta y se mece con un vals de opereta vienesa, o se exalta con el ritmo canallesco de un cake-walk americano. La canción popular encierra todo el sufrimiento, la pasión, el amor, los celos, la esperanza, la desilusión, los recuerdos, las tristezas y las fugaces alegrías de esa clase social condenada al rudo trabajo y a la indiferencia de los próceres. La canción popular no pudo nacer después de un ‘five o’clock tea’ o de una partida de ‘tenis’; no pudo surgir de los labios pintados de una señorita de sociedad. Es sencilla como las florecillas del campo; doliente como la vida del pueblo; dulce y apacible como un santo atardecer; lleva en su melodía las visiones de felicidad y los delirios de esas pobres almas pequeñas que pasan por el mundo recorriendo la vía dolorosa que El Destino implacable les ha marcado…’” (Picún, 2012, pág. 6)

Sin embargo, continúan Picún y Carredano, si bien Ponce afirmaba que la música mexicana era de origen popular en contraste con lo burgués, el autor pretendía “ennoblecerla” o “pulirla” con elementos de la tradición cultural europea para que resultara apropiada para ese sector.

> “El material musical existente en México –dice el compositor– sería suficiente para nutrir un sin fin de obras enmarcadas en la tradición europea de música de concierto (óperas, sinfonías y música de cámara). Así, no sólo se lograría la dignificación de los cantos populares de México, sino el carácter propio del arte nacional, susceptible de proyectarse hacia el mundo.” (Picún, 2012, pág. 7)

En los escritos de Chávez, continúan su análisis las autoras, se replica la contradicción en Ponce y se observan dos oposiciones: la ciudad como símbolo de cultura y civilidad y el campo como su antítesis; y la de la élite instruida frente al pueblo analfabeta. El “pueblo” como origen de lo mexicano, es para él la clase baja mestiza, excluyendo a los indígenas, y pretende de nuevo apropiarse de la expresión de las clases “subalternas” y “’labrarlo sabiamente’” con las técnicas europeas. Esta distinción da origen a una discusión posterior entre lo folklórico y lo vernáculo.

> “Esta diferenciación se expresa en un problema semántico respecto del dominio de los términos “canción popular vernácula” y “canción folclórica”, que más tarde en el ámbito del polémico Primer Congreso Nacional de Música (1926) se busca resolver. Esto se debe a la hegemonía que alcanza la canción folclórica –es decir la obra de los folcloristas– frente a la canción popular mexicana, por su circulación y consumo en los espacios de la llamada alta cultura.” (Picún, 2012, pág. 8)

Este comentario arroja luz sobre la distinción entre la música popular y la música folklórica basados en la manera en la que se aprende, el lugar y el público al que va dirigido. Así no parece una distinción artificial, sino que tiene un sustento histórico que le da sentido.

Más adelante, autores como Rubén M. Campos, empiezan también a reconocer el pasado precolombino de México como fundamento del país y por ende de la música. Había complacencia en el hecho de que se retomaran los géneros populares como materia prima para las nuevas obras y que, más aún, en Europa se vieran también con buenos ojos, “dignas” de ser incluidas en sus programas”. También algunos géneros bailables como el jarabe se hicieron notorios, pero bajo el nombre de rapsodias sin embargo no lograban satisfacer por completo a los profesionales.

> “Al convertir el material popular en obra de arte, a decir de Ponce, ‘nos’ había faltado una orientación adecuada que permitiera una ‘acción uniforme’ y fecunda, lo cual habría dado a las composiciones realizadas la solidez y el valor indispensable en toda obra perdurable. Por lo que respecta a las formas elegidas para ‘vaciar en ellas las melodías vernáculas, un lamentable empirismo ha guiado nuestros pasos, originando extravíos tan deplorables’ como la confusión de la forma rapsódica con el vulgar pot-pourri de aires nacionales. La armonización, también en opinión de Ponce, acusaba ‘cierta monotonía’ debido a que los intérpretes ‘de salón’ eran en su mayoría aficionados con escaso dominio técnico.” (Picún, 2012, pág. 10)

Para 1925 se convocó al Primer Congreso Nacional de Compositores Mexicanos, impulsado por Carlos del Castillo, director del Conservatorio Nacional de Música. Las autoras mencionan que su convocatoria fue en sí misma controvertida y excluyente, y citan:

> “Al Congreso no tendrán acceso los charlatanes de la música. Vendrán hombres serios y que prestigien el arte nacional. Todos los músicos serios del país están de acuerdo en la necesidad de acabar el encanallamiento de la música que llaman pomposamente mexicana. […] Campearán en él las ideas más modernas, adelantadas y revolucionarias; pero se impedirá la presencia en el Congreso de nulidades.” (Picún, 2012, pág. 11)

Las reacciones a tal convocatoria fueron diversas, incluso de rechazo, cada grupo queriendo imponer sus propios criterios excluyentes. Por ejemplo, dicen, Gomezanda se oponía justificando que más que congresos se necesitaban concursos pues ya existían muchas publicaciones de los grandes maestros.

> "Los músicos mexicanos hablamos hasta por los codos y no conformes con esto se proyecta la formación de un congreso, para tener oportunidad de seguir hablando más y más. […]Tenemos fresco un doloroso ejemplo con motivo de la iniciativa del actual director del Conservatorio Nacional, don Carlos del Castillo. Ni siquiera se fijaron las bases de la convocatoria para el congreso y salieron a relucir con su brillo de cobre los eternos personalismos." (Picún, 2012, pág. 11)

El congreso se celebró en septiembre de 1926 organizado por un grupo de músicos sin resolver la controversia inicial. "Más aún, para Alejandro Madrid, la mayor parte de los trabajos aprobados por las comisiones dictaminadoras 'muestran que la ideología dominante era la misma del proyecto civilizador que pretendían los intelectuales mexicanos del siglo XIX y principios del XX'". (Picún, 2012, pág. 13)

Una vez iniciado el periodo oficialista de Chávez en la década de 1930, se cristalizó la idea de llevar la educación a las "clases bajas". "La OSM ofreció un repertorio nacional e internacional extenso en numerosos espacios, con la intención de lograr el acceso de los distintos sectores sociales y así educar al pueblo mexicano, en particular a la clase obrera, históricamente más desprovista de capital educativo." (Picún, 2012, pág. 13) Se realizó una reestructuración en los distintos espacios desde los que se impartía y difundía la música, la cultura y la educación. "Este proceso, sustentado, como ya dijimos, en principios modernos y nacionalistas, delineados en un marco positivista, historicista y evolucionista, tenía el propósito de dejar atrás los preceptos decimonónicos, porfirianos -contrarios a la Revolución-, que hasta el momento habían guiado la vida académica del Conservatorio." (Picún, 2012, pág. 14) Con este comentario las autoras dan en el blanco para explicar el devenir de la música en el país pues el pensamiento científico que va de la mano de la modernidad, "positivista, historicista y evolucionista" tiene una visión unilineal de la Historia de la Humanidad, parte del hecho de que las diferencias entre los seres humanos deben desaparecer conforme avanza y tiene también como tipo ideal de ser humano al modelo occidental, y más aún, al occidental "culto", dando lugar a una dicotomía que se ha difundido a la par de la expansión o globalización occidental entre centro y periferia, riqueza y pobreza, conocimiento e ignorancia y por supuesto entre lo occidental y lo Otro.

> “En primer término abordamos un artículo publicado en dos números consecutivos de *Música*, titulado “Nacionalismo musical. El arte popular y el no popular”. Señalaba Chávez en el primero de ellos que la diferenciación entre arte popular y no-popular –posiblemente un eufemismo demagógico que evita otras denominaciones, tales como culto, erudito, clásico o arte a secas–, es una consecuencia de la existencia de clases sociales, en el entendido de que son las clases dominantes las que nombran, y entre las que él mismo se encuentra.
>
> Efectivamente, el término folclore, con el cual se etiqueta por décadas a la música popular o a la música de los sectores subalternos, pone a dialogar a las distintas clases sociales y a las culturas hegemónicas con las subalternas. Es decir, en nuestro caso, a la “alta cultura” occidental con la “cultura popular” nativa latinoamericana. La oposición entre civilización e incivilización queda establecida por Chávez cuando se refiere a las asimetrías culturales de la sociedad mexicana, contraponiendo a los productores de arte popular y no-popular. Para los productores de arte de élite –superior–, el arte de las clases subalternas sería fuente de conocimiento y objeto de interés, mientras que para estas últimas la llamada “alta cultura” no significaría nada. Con esto, no sólo expresa una contradicción con la idea del arte para las multitudes, sino que denigra y subvalora las capacidades y la sensibilidad de quienes no han sido “iniciados” en el mundo de la “alta cultura”. Asimismo, constituye un argumento para legitimar su propia posición y la de su clase en la conducción de las instituciones y, por ende, en el camino que seguirá la enseñanza y la difusión de la música en México.” (Picún, 2012, págs. 17-18)

Y más adelante rematan diciendo que

> “El arte popular es caracterizado por Chávez como inconsciente y asociado a las expresiones con fines “ex-artísticos”, que según el autor van desapareciendo del mundo occidental “después de los griegos” hasta constituirse el “arte por el arte”, es decir, el arte por excelencia. Sin embargo, es claro que el fin “ex-artístico” en el arte no ha desaparecido, aun cuando en ciertos contextos se haya pretendido que sí como es el caso, precisamente, de las vanguardias europeas de la primera mitad del siglo XX–, y un ejemplo de ello es la propia idea de una música nacionalista.” (Picún, 2012, pág. 18)

Las autoras puntualizan el hecho de que el concepto de clase está asociado a la raza por lo cual Chávez homologaba en su discurso a la cultura indígena u originaria de América con la africana, pero no así con la griega, considerada de manera tradicional cuna de la cultura occidental, si bien Dussel considera que eso es una arbitrariedad pues, explica en varios momentos de su obra, las raíces de occidente vienen desde Medio Oriente y desde

África.

A manera de cierre, el devenir de la música en México luego de la Independencia, como un proceso de construcción de la música propiamente mexicana se puede dividir en dos etapas: la etapa del protonacionalismo, en donde se pretende copiar lo europeo tal cual, y la etapa del nacionalismo, en el que a pesar de pretender hacer una música verdaderamente propia se mantienen los elementos de clase y raza tanto en su concepción como en su clasificación. De tal manera que se distingue entre música clásica y música popular como un elemento de clase, así como entre música popular y música tradicional, como un elemento de raza. Eso explica que en la primera parte del acervo se encuentren partituras de música provenientes del antiguo continente y que en la siguiente parte haga su aparición la música popular mexicana.

6.2. SEGUNDA ETAPA. Mediados del siglo XX: música popular mexicana

Diversos autores explican que, aunque de manera oficial se promovía la música europea, culta y académica durante la Colonia y luego de la Independencia, existía también un gran movimiento musical que surge de la mezcla de lo español, lo indígena y lo africano, a través de las fiestas tanto religiosas como seculares o profanas. Este tipo de música es el que predomina en la segunda parte del repertorio del acervo musical de la familia Cuara.

Luis Adrián Díaz-Santana Garza hace un diccionario de la música popular mexicana, en él relata que inicia este trabajo a partir de otra investigación sobre música tradicional en el Estado de Zacatecas durante el porfiriato y que le permitió darse cuenta del gran desconocimiento e incluso de la falta de interés que hay por la música popular en la academia mexicana. Dice: “Pude localizar algunas biografías de filarmónicos mexicanos en publicaciones estadounidenses, aunque a veces salpicadas de una mirada colonialista.” Luego se pregunta: ¿Por qué hay un mayor interés y conocimiento de nuestra música popular en el extranjero? ¿Por qué no es importante para los mexicanos nuestra tradición sonora?” (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 9) Al hacer esta pregunta Díaz-Santana, nos permite ver que él considera esta música como la tradición musical propiamente mexicana. Y luego hace el siguiente comentario:

> “Parece que hay un desprecio hacia muchos géneros de músicas, quizá como resultado de un sentimiento de inferioridad tan extendido entre los mexicanos pues, por lo general, tendemos a enaltecer el trabajo de cantantes y grupos musicales extranjeros al mismo tiempo que estigmatizamos la producción de solistas y agrupaciones mexicanas que a todas luces tienen calidad. Puede ser que la música tradicional haga asomar nuestro más secreto racismo. A veces, el menosprecio hacia

> las expresiones de la cultura popular son una farsa: nuestra clase social nos exige una manifestación pública de censura y hasta de repugnancia hacia ellas, aunque la disfrutemos secretamente en la intimidad del hogar." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 9)

Díaz-Santana Garza considera que debido a estos prejuicios la música popular se considera un tema de estudio inapropiado o que incluso no puede ser objeto de estudio.

> "Sorprende que continuemos con ideas decimonónicas —dado que el paradigma de alta cultura y baja cultura y, consiguientemente, de una música clásica desvinculada de la música popular fue implantado durante el siglo XIX— estrechamente relacionadas con el establecimiento de las clases sociales." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 10)

Esto implicaría que hay músicas "superiores" e "inferiores" per se. El autor argumenta:

> "Algunas personas aluden a ciertos versos de música de banda o narcocorridos con la finalidad de mostrar una supuesta vulgaridad; lo cierto es que la escatología y la cursilería, el morbo y el ridículo han estado presentes en las letras prácticamente desde que apareció la música: en los madrigales del Renacimiento italiano y en las más elegantes arias de ópera." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 10)

En otro sentido, tal vez como parte de la oposición entre lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo popular, menciona que las músicas urbanas son consideradas como artificiales y falsas, producidas con meros fines monetarios. "De hecho, muchos de los géneros populares de Occidente que frecuentemente denigramos comparten el lenguaje armónico y melódico de la tradición dominante europea, concretamente la vienesa de los siglos XVIII y XIX." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 11)

Luego, el autor hace una denuncia.

> "En torno de estas ideas, he leído en las redes sociales apasionados debates entre músicos profesionales; de hecho, las personas que estudiaron música en un conservatorio o en una universidad son, por lo general, las que más atacan la música popular, al mismo tiempo que defienden la alta cultura, ignorando que, como músicos de concierto, reproducen una tradición que legitima a la élite económica y política." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 11)

Podemos inferir que esta situación dibujada por Díaz-Santana Garza es parte de lo que ahora se enmarca dentro del neocolonialismo puesto que es una realidad heredada

acríticamente del periodo colonial[88], como parte de la ignorancia o desconocimiento de los procesos que el dominio colonial creó. Esto implica una ceguera etnocéntrica que impide ver con nuevos ojos al Otro del cual formamos parte[89]. El autor ejemplifica:

> "Se mencionan conceptos, por ejemplo, del antropólogo Claude Lévi–Strauss, que pensaba que solo podemos hablar de civilización cuando el ser humano come alimentos cocinados. En el extremo del etnocentrismo se afirma que la música clásica es «el alimento cocinado», mientras que la música popular solo es «carne cruda», por lo cual, los seguidores de varios géneros populares comerciales se encontrarían en una especie de «estado cavernícola». Otros más, afirman que no se puede comparar a los músicos de la baja cultura musical con los de la alta, porque los primeros no cuentan con preparación académica como los segundos." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 11)

Esto último hace referencia a otro elemento de la neocolonialidad, la suposición de que el conocimiento científico, es superior a otras formas de pensamiento, por lo cual la música académica, sus métodos de aprendizaje y escritura, se impone como superior a otras músicas, en general sin una escritura propia. Al respecto Luis Díaz continúa: "En las diversas investigaciones que he realizado sobre música tradicional, he visto que muchos ejecutantes de instrumentos en las zonas rurales del país han recibido una formación musical rigurosa, altamente disciplinada e incluso más antigua que la enseñanza que se encuentra en los conservatorios." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 11) No queda claro si esta formación más rigurosa a la que hace alusión se da por medio del método y la escritura occidental o no, sin embargo, coincide con la preparación musical que tenían en Parangaricutiro tanto Luis padre como Felipe y Luis hijo.

En consecuencia, el autor considera que hay buenos y malos músicos en todos los géneros musicales y cita a Simon Frith, el cual considera que la música es valiosa cuando sabemos acercarnos a ella pues nuestras expectativas y la recepción que hacemos de ella no son inherentes a la música y lo que busca en la música popular el análisis musicológico no es lo que todos escuchan en ella. Él agrega el siguiente comentario:

> "Como músico profesional, antes de escuchar una obra musical nueva no hago ningún análisis armónico, melódico o contrapuntístico para saber si es posible que la pieza

[88] De acuerdo con Dení Trejo es un tema más complejo, considera que verlo desde la perspectiva decolonial lo polariza. "Creo que esta visión que polariza nos impide ver la riqueza y no ver con culpa las convergencias y divergencias de las diversas expresiones musicales y sus relaciones."

[89] En ese mismo sentido Ruíz Caballero dice que ese Otro, "si lo aplicamos al amplísimo mundo de la música popular, no sólo representa a las músicas de los pueblos originarios, sino al amplio número de habitantes mestizos que habitan en ámbitos rurales y urbanos, y que practican los más variados géneros musicales populares."

> me guste, simplemente me agrada o no me agrada, pero puedo decir que he asistido a conciertos de las mejores orquestas del mundo con obras de Beethoven, y francamente me he emocionado mucho más con un dúo de ancianos entonando un corrido cardenche de autor anónimo." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 12)

Y remata diciendo que lo valioso de la música está en lo significativa que es, en lo que comunica y en las emociones que genera.

En el prólogo del libro de Díaz-Santana Garza, Benjamín Muratalla escribe lo siguiente sobre la música popular mexicana:

> "Son innumerables los senderos y atajos por donde transitan las músicas populares en México. Forjadas a través del tiempo y con los encuentros, las diásporas y las confluencias que ocasionan mixturas, fusiones y transformaciones, estas músicas son múltiples, variadas e inagotables por fortuna, pues representan el testimonio de la gran creatividad e inspiración que nos distingue en tanto conglomerado y ensamble de pueblos y culturas." (Díaz–Santana Garza, 2018, pág. 7)

Muratalla habla sobre la omnipresencia de la música popular y de que, aunque en la actualidad se encuentra dominada por la mercadotecnia, está anclada en la identidad y la memoria colectiva de los pueblos y, por lo tanto, apela -junto con Luis Díaz- a terminar con la distinción entre lo popular y lo culto en la música.

> "Hoy, la vieja dicotomía entre lo popular y lo que no lo es ha quedado en duda en la medida en que las músicas entretejen tramas comunicantes alimentándose unas de otras, dialogando entre sí. Ahora es inútil remitir la categoría de «pueblo» a los estratos bajos e iletrados, al vulgo. Lo popular contemporáneo es la muchedumbre multicultural y diversa, independientemente de su perfil económico, cultural o educativo." (Díaz–Santana Garza, 2018)

Yael Bitrán Goren escribe sobre la experiencia mexicana en investigación musical. Para ella la investigación musical en México inicia en la segunda década del siglo XX en un ambiente posrevolucionario. "Dentro de esta coyuntura, la música folclórica, junto con las danzas, las artesanías y, en general, aquello con sabor local, se consideró un ingrediente indispensable en esa construcción de identidades. La búsqueda de "autenticidad" pasaba por hallar esas músicas locales. La agenda era tanto política como estética." (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 129) Para la autora, estas primeras investigaciones, que se hicieron como transcripciones a lápiz y papel en trabajo de campo, documentaron por primera vez el folklore nacional[90].

[90] Seguramente hay registros anteriores, probablemente se refiera a la intención y sistematización.

En 1921 se creó la Secretaría de Educación Pública que inició una compilación de cantos populares por el país. En 1925 se nombró a Ignacio Fernández Esperón como comisionado para recoger la música vernácula y para 1926 la Sección de Música en la Subsección de Folklore realizó la edición de melodías folklóricas, como antecedente del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical "Carlos Chávez" (CENIDIM).

> "Estos investigadores recorrieron buena parte del país recogiendo música en los estados de México, Chiapas, Chihuahua, Coahuila, Colima, Durango, Guanajuato, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sonora, Tabasco, Tlaxcala, Veracruz y Zacatecas. Durante sus expediciones anotaban la música que escuchaban en las distintas comunidades que visitaban. En ocasiones pedían a los músicos que donaran sus instrumentos y otros objetos asociados a las danzas o rituales que interpretaban. A partir de los materiales que se transcribían y se recolectaban, se formó el "Archivo General de Folklore Musical" de la Dirección de Misiones Culturales de la Secretaría de Educación. Éste incluía: transcripciones, fotografías, instrumentos musicales y, eventualmente, también música grabada, vestuarios, bocetos, entre otras. Muchas de las melodías compiladas en ese entonces corresponden a géneros hoy desaparecidos y, por lo tanto, representan una memoria histórica invaluable." (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 129)

Lo anterior coincide con la idea de que siempre existió la música popular y la música folklórica o tradicional en Parangaricutiro, pero no era la costumbre el transcribirla en partituras, salvo en ejercicios aislados como los antes mencionados, por lo que solamente aparece en la última etapa del repertorio del acervo.

Para el último día de diciembre de 1946, cronológicamente un año después de que inició la erupción del Volcán Paricutín, se creó en México el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), compuesto por los departamentos de música, teatro, artes plásticas, arquitectura y danza, además del Museo Nacional de las Artes Plásticas y la Orquesta Sinfónica de México. El Departamento de Música tenía una Sección de Investigaciones Musicales (SIM) que inicialmente estuvo a cargo de dos exiliados españoles y tenía dos subsecciones, la de música culta y la de música folklórica, marcando una clara diferencia entre lo considerado culto y lo considerado no culto.

> "La SIM tenía dos subsecciones: Música Culta y Folclórica. En la de Música Culta se investigaba fundamentalmente la música conventual: archivos, iglesias, parroquias, y se planteaba el efectuar la copia y transcripción de música catedralicia. Por su parte,

la de Música Folclórica se proponía efectuar misiones de recopilación de música folclórica, similares a las que se habían realizado en Cataluña, así como la edición y la publicación de una serie de volúmenes que se llamaría "Materiales", …" (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 130)

Bitran Goren explica que en 1972 Carmen Sordi Sodi es nombrada Directora del SIM y que, entre otras cosas, propuso cursos de folklor internacional con la finalidad de "formar folkloristas con un perfil más adecuado a sus funciones", aunque no se especifica a qué se refiere con "más adecuado", pero llama la atención que en aquel momento todos los investigadores de la música folklórica son de ascendencia extranjera y aunque la autora destaca el carácter casi altruista de su labor y su ideología de izquierda, éstos siempre estuvieron patrocinados por los gobiernos y ocuparon esos lugares porque se relacionaban con una especie de "élite cultural mexicana", por decirlo de alguna manera.

"Los investigadores pioneros que participaron de manera sobresaliente en la recopilación y sistematización de la música regional de México fueron Raúl Hellmer y Henrietta Yurchenco, ambos de origen estadunidense. Sus colecciones, resguardadas por el CENIDIM y la Fonoteca Nacional, han sido recientemente galardonadas por el reconocimiento Memorias del Mundo de la UNESCO." (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 131)

De formación antropológica, Hellmer hace una importante recopilación de música folklórica y, aunque también trabajó en Michoacán, no se hace mención de la música purépecha o pirekuas.

"En ellos, el investigador grabó diversos géneros musicales como corridos, canciones, peteneras, sones (huastecos y michoacanos), malagueñas, danzas, bailes de fandango, chilenas, arrullos para niños, música para banda de viento, chinelos, además de canciones en náhuatl. Esto entre muchos otros. Estas grabaciones fueron obtenidas principalmente en los estados de Morelos, Puebla, Oaxaca, Michoacán, Estado de México y Veracruz." (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 131)

Por su parte Henrietta llega a México invitada por Rufino Tamayo en 1941. En 1944, luego de una primera experiencia en Michoacán, Gamio la invita a trabajar en el INI a lo que ella expresa que "'A pesar de mi interés en todos los tipos de la música popular, lo que me fascinaba –después de mis viajes exploratorios– era la posibilidad de encontrar música prehispánica, todavía viva y palpitante'" (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 133), es decir, a ella le interesa estudiar la "música

indígena", haciendo una distinción entre lo popular o folklórico y lo indígena. Al respecto, señala Bitran Goren que en el trabajo realizado por Henrietta en el norte del país registra que los tarahumaras cantaban canciones muy antiguas acompañados por sonajas o raspadores, pero para celebrar fiestas cristianas -cita- "'tenían un sistema musical con raíces europeas: cantaban a dos voces, tocaban violines y guitarras y durante Cuaresma cubrían sus tambores con tela para tener un sonido fúnebre'". Lo anterior nos permite observar que, si bien existía el mestizaje en las comunidades indígenas u originarias a las que hacer referencia la investigadora, ellos mismos diferenciaban el tipo de música y los instrumentos utilizados según el origen de la celebración, ya fuera indígena u originaria o española.[91]

La autora menciona que el CENIDIM, a su muerte, toma el nombre del compositor, director de orquesta, fundador del INBA y director del Conservatorio Nacional de Música Carlos Chávez. Menciona que "Entre otras cosas, Chávez fundó un taller de composición donde los alumnos debían realizar composiciones con melodías autóctonas y populares y con instrumentos indígenas y prehispánicos[92]. Sólo conociendo su tradición podrían componer música nueva de raíces mexicanas, argumentaba." (Bitrán Goren, La investigación musical: la experiencia mexicana, 2016, pág. 135) Esto muestra cómo, a la par que se estaba trabajando en crear lo mexicano, se comienza a revalorar lo autóctono, no solamente como fundamento de esta identidad, sino como algo vivo y con valor propio.

En un contexto un poco más amplio, el libro titulado "A tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano" derivado del "3er Congreso Iberoamericano de Cultura" llevado a cabo en Medellín, Colombia en 2010, en comentarios preliminares dos funcionarios españoles, Moratinos y González-Sinde, inician definiendo el espacio iberoamericano como un espacio simbólico de cinco siglos a partir de la llegada de los españoles a América, integrado por las tradiciones "amerindias, hispano-europeas y afroamericanas". Se ve a la música iberoamericana como un proceso de transformación constante que ha generado un espacio multicultural.

Por su parte Paula Marcela Moreno Zapata, funcionaria colombiana, dice que a pesar de ser una realidad cotidiana existe una incomprensión del mestizaje.

---

[91] Ruíz Caballero dice que lo que podemos derivar de ello "es que ella esperaba encontrar música prehispánica, pero que en realidad encontró música con 'un sistema musical con raíces europeas'."

[92] O lo que Chávez pensaba que podría ser autóctono porque -puntualiza Antonio Ruíz Caballero- como ya se dijo, "en realidad no tenemos noticia sobre cómo se usaban los artefactos sonoros prehispánicos."

> “La comprensión del mestizaje tropieza muchas veces con hábitos intelectuales que proponen la idea de un mundo homogéneo, o de identidades monolíticas que asignan a cada grupo humano unas características y unas aspiraciones predeterminadas que no corresponden a una realidad mucho más compleja.”

Moreno explica que el libro hace referencia a la fusión de las diferentes culturas en el contexto iberoamericano a través de la música y ve en el proceso de globalización actual un proceso de universalización de la cultura a partir de la Conquista de América.

> “La globalización ha acelerado los procesos de mestizaje, pero no se trata de algo nuevo. La universalización de la cultura empieza en América, cuando el viejo y el nuevo mundo entran en contacto, y del caos que sigue a la conquista surgen creaciones fecundas: somos sociedades polifónicas, donde convergen muchas voces y tradiciones: lo africano, lo europeo y lo amerindio, pueblos y naciones de una diversidad y vitalidad tal, que dieron nacimiento a aires que han tomado el planeta como el son y la salsa, el tango, el samba y la bossa nova, la cumbia, el flamenco y una infinidad de aires y ritmos tan variados como nuestras geografías y nuestras gentes. Una música que demuestra la potencialidad de Iberoamérica como productores culturales en un diálogo abierto con el mundo.”

La animosidad que generó el proceso de globalización a finales del siglo pasado y principios de este, como un proceso unilineal en el que se presume la unidad cultural de la humanidad, no solamente está lejos de ser alcanzada, sino que también ha sido muy cuestionada pues presupone que en la multiculturalidad hay un diálogo horizontal entre las culturas. Tanto el término de multicultural como el de pluricultural han resultado en ese sentido más como términos descriptivos de una realidad dada en la cual se reconocen una diversidad de grupos en un territorio definido, generalmente un Estado creado sin importar los territorios de los pueblos originarios que le precedieron y/o como una imposición sobre los grupos que habitaban ese territorio antes de la creación del Estado. Por tal razón se acuñó el concepto de interculturalidad, el cual implicaría una interacción entre las culturas en cualquier territorio y en condiciones de igualdad, aunque, hay que decirlo, sigue siendo una utopía.

6.3. TERCERA ETAPA. Segunda mitad del siglo XX: música tradicional

De la música popular se desprende la música tradicional, por el simple hecho de que todo lo que no es clásico es considerado popular y en lo popular, que tiene un amplio espectro, cabe lo comercial, lo urbano, lo rural, lo folklórico y lo tradicional. También en términos temporales, la música tradicional aparece después debido a que el concepto de lo

tradicional no existía como tal, sino que es una construcción de la segunda mitad del siglo XX. Eso no quiere decir que la música hoy denominada tradicional no existiera antes pero no era denominada así, sino que pasó de indígena a folklórica[93], de la cual luego se separó para ser llamada tradicional u originaria. De esta manera, en contraposición a lo "culto" se entremezclan lo popular, lo folklórico, lo originario y lo tradicional.

Juan José Prat Ferrer al hablar del concepto de "folklor", desde su perspectiva europea, inicia un artículo con la siguiente sentencia:

> "Varios términos se han venido usando para referirse a un conjunto de materiales relacionados con el estudio de lo popular o lo folklórico; son palabras que reflejan los puntos de vista o los conceptos de las épocas en que surgieron, y las ideologías que adoptaban los investigadores: tradiciones populares, manifestaciones de la cultura popular, artesanía, literatura oral, patrimonio cultural o cultura tradicional." (Prat Ferrer, 2006, pág. 229)

De acuerdo con el autor, antes de que se generalizara el uso del término anglosajón folklore, se usaba una expresión latina "antiquitates vulgares[94]" que significa "antigüedades populares" y se centraba en el estudio de reliquias del pasado. También menciona que uno de los problemas que ha presentado el uso de esta palabra es que se ha utilizado tanto para designar al material de estudio como a la disciplina en sí, en otras palabras, entre "lo que la gente sabe" y el "conocimiento sobre la gente". Por lo anterior él distingue entre "folklor" y "folklorística". Otro problema que considera que han presentado este tipo de estudios es su delimitación en cuanto a lo que abarca, por ello algunos la han dividido en dos áreas: entre lo espiritual y lo material, dejando a la folklorística el estudio de los fenómenos de índole espiritual y a los etnólogos de índole material. En Estados Unidos hacen la distinción entre folklor y "folklife", sin embargo, dice que "En la América Hispánica se ha considerado que la etnografía es el estudio del patrimonio cultural (espiritual, social y material) de las sociedades indígenas, mientras que la folklorística debe ocuparse de la población criolla, "especialmente la de los campos y de los pueblos que viven a espaldas del cosmopolitismo actual". (Prat Ferrer, 2006, pág. 232) En su

[93] Pero -aclara Ruíz Caballero- también varias músicas mestizas se concibieron como folklóricas y ahora se les concibe como tradicionales. Es el caso, por ejemplo, de la música de tierra caliente, o del son jarocho, el son huasteco, etc. Es decir, no necesariamente son músicas de los pueblos originarios para ser concebidas como músicas tradicionales.

[94] Vulgo viene del latín "vulgus" y hace alusión al común o conjunto de la gente popular; también se refiere al conjunto de personas que tiene un conocimiento superficial de alguna materia. De tal manera que lo vulgar, lo perteneciente al vulgo, nace en oposición a lo especializado, lo culto y lo educado. De ahí que lo popular esté estigmatizado y contrapuesto a lo "culto". En términos musicales representa la dualidad entre la música "clásica" y la música "popular".

opinión, estos estudios se han centrado más en lo “folk” (la gente que se estudia), que en el “lore” (su patrimonio cultural).

Para muchos investigadores europeos, explica, el folklore se entiende como la producción cultural nacional (valga decir occidental), mientras que el estudio de otras culturas se considera materia de la antropología y la etnología “con lo cual el punto de vista ahora se centra, sorprendentemente, en la nacionalidad del investigador.” (Prat Ferrer, 2006, pág. 232) Continúa diciendo que debido a los cambios ideológicos en occidente actualmente se llama “patrimonio intangible” al ámbito de la folklorística, de la que forma parte la idea del pueblo como depositario de las tradiciones y que son consideradas el alma de la nación. Por lo mismo, parece que hay una clara distinción en el estudio de las tradiciones cuando éstas se tratan de las tradiciones materiales y espirituales occidentales (nacionales) y cuando no lo son.

Luego escribe que en este tipo de estudios también choca otra dualidad entre el progreso evolucionista y la degeneración de lo original, uno propone un futuro ideal y otro un pasado.

> “Otra constante es la obsesión por encontrar el origen y a partir de ahí, reconstruir el desarrollo de los hechos culturales. El degeneracionismo, que implica una progresiva decadencia de la humanidad a partir de una Edad de Oro ha convivido con su opuesto, el evolucionismo o la idea de que el paraíso está en un futuro hacia el que la humanidad progresa; en ambas concepciones se da la división de la historia humana por edades o etapas.” (Prat Ferrer, 2006, pág. 232)

Esto último ha servido para construir una nueva identidad cultural comunitaria que de la mano de la dicotomía etnocéntrica del “nosotros” y los “otros” trata de ser equilibrada por una idea de unidad psíquica del ser humano “siempre discutida y nunca probada y por la vocación internacionalista de este tipo de estudios.” (Prat Ferrer, 2006, pág. 233)

Además, menciona tres tipos de tensiones en el modo de percibir la realidad dentro de los estudios folkloristas: una concepción de la cultura mecanicista y otra orgánica; entre la creación individual y la tradición comunal; y entre el monogenismo y la difusión. Para dirimir entre una serie de dicotomías que derivan de estas tensiones a lo largo de la historia de lo folklórico y de la folklorística Prat Ferrer propone revisar las definiciones. “Una mirada rápida a algunas de las definiciones más significativas nos servirá para comprender el desarrollo del pensamiento erudito cuando se aplica a un ámbito que no se rige por las leyes de la cultura institucionalizada.” (Prat Ferrer, 2006, pág. 233) E inicia ejemplificando con el trabajo de Francis Lee Utley.

> "…que intentó integrar los estudios folklóricos estadounidenses dentro de una perspectiva internacional, encontró que de las veintiuna definiciones de folklore que aparecen en el Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend (1949) de Maria Leach y Jerome Fried, las palabras "oral", "transmisión", "tradición", "supervivencias" y "comunal" aparecían en más de la mitad, y que otro tanto ocurría con la afirmación de que "el folklore incluye material de culturas primitivas y subculturas que sobreviven en sociedades civilizadas". "Encontró además que dieciocho de las definiciones de este diccionario incluían la "literatura"; doce, las creencias (y cuatro las excluían); cinco, la artesanía (y cuatro la excluían), y tres, el lenguaje. Algunos de los autores definían el folklore como producto verbal y asumían que el estudio de las creencias y de la artesanía pertenece a la etnografía." (Prat Ferrer, 2006, pág. 233)
>
> Algunas definiciones mantenían la identificación del folklore con una pseudo-ciencia popular, producto de comunidades "primitivas", salvajes" o "atrasadas"; así, por ejemplo, John L. Mish (1909-), que fue el primer profesor de chino y japonés en la universidad de Varsovia, definió el folklore como "todo el cuerpo de creencias populares, costumbres y tradiciones antiguas que han sobrevivido entre los elementos menos educados de las sociedades civilizadas hasta hoy." (Prat Ferrer, 2006, pág. 234)

También menciona que la tradicionalidad es uno de los atributos del folklor que tienen mayor permanencia, pero que, en cualquier caso

> "El concepto de folklore que hemos heredado de los investigadores del siglo XIX y principios del XX es que debe ser tradicional, irracional, rural, anónimo y comunal. Estos atributos delimitadores, junto con los de la oralidad se consolidaron formando la idea de folklore y delimitando sus fronteras conceptuales, pero a la vez constriñeron a los estudiosos, que dejaron sin estudiar (por considerarlo irrelevante) todo el material que no poseía estas características, como los chistes o los rumores, de modo que este material no se llegó a catalogar dentro de ninguno de los géneros aceptados como folklóricos, pues no era percibido como objeto de interés o no se consideraba válido." (Prat Ferrer, 2006, pág. 236)

La "folklorística contemporánea" ha ampliado el concepto de folk como "la gente que pertenece a un grupo", ampliándolo a los grupos y subgrupos urbanos, las clases sociales, etcétera. Juan José Prat escribe:

> "Ha quedado demostrado que el folklore no es patrimonio exclusivo de los campesinos ni de <u>los primitivos</u>; incluso en los grupos más elitistas, las tradiciones activas se comunican, no por medio de una instrucción formal, sino como unidades de significado que se intercambian continuamente entre los componentes del grupo, de tal manera

> que se puede reconocer un conjunto de premisas, fórmulas y estilos que cada individuo usa en su expresión o actuación cultural de acuerdo con el grupo." (Prat Ferrer, 2006, pág. 237)

El subrayado es nuestro. Sobre la producción considera que también se ha ampliado el criterio, ya no solamente aplica a supervivencias sino también a experiencias nuevas. "Las dos características principales que solían definir lo folklórico, a lo largo del siglo XIX y buena parte del XX, ruralidad e irracionalidad, deben, pues, rechazarse de plano." (Prat Ferrer, 2006, pág. 238)

Se mencionan las siguientes características de lo folklórico: tradicionalidad, anonimato, variabilidad, oralidad, estereotipia, y ahora también funcionalidad y ubicabilidad. Dice sobre la característica de lo tradicional, "… no necesariamente significa antiguo, sino solo que el material se ha transmitido y ha sido aceptado por una comunidad." (Prat Ferrer, 2006, pág. 238) De esa manera las tradiciones son parte de toda cultura puesto que ésta se transmite necesariamente, pero, aunque todo folklor es tradicional, no todo lo tradicional es folklor y pone de ejemplo el acto de inauguración en una universidad, los protocolos militares o las cenas aristocráticas. De lo anterior se deriva que la distinción entre lo occidental y lo no occidental se mantiene, bajo un tinte de exoticidad. La transmisión también contiene dos tipos: la conservación y la variación, puede darse de manera diacrónica (vertical) o sincrónica (horizontal). Por otro lado, dice, en lo tradicional no se considera importante la autoría.

> "La idea de tradicionalidad del folklore hace que no importe quién sea el autor del material, y mucho menos su nombre; el hecho de que este se transmite de un individuo a otro en una larga cadena, con los cambios y recreaciones que toda transmisión no regulada implica, difumina aún más al autor, hasta el punto de que por lo general se desconoce el nombre o la persona que ha creado el material original." (Prat Ferrer, 2006, pág. 240)

Sin embargo, esto ha ido cambiando con el tiempo puesto que, principalmente, implica una ganancia monetaria, tanto de manera individual como comunitaria.

> "Desde otra perspectiva, y quizá debido al expolio que ciertas comunidades han venido sufriendo de su producción folklórica y artesanal por parte de individuos e instituciones de los países del Primer Mundo, se está dando un movimiento interesante, sobre todo en los <u>países del Tercer Mundo</u>: el de la defensa de la propiedad intelectual comunitaria." (Prat Ferrer, 2006, pág. 242)

De nuevo lo subrayado es nuestro.

Aunque se permite la novedad o el cambio dentro de la tradición, está regulado por la comunidad y puede tomar muchas formas, como la sustitución, amplificación o reducción. El proceso puede ser lento o rápido y no es necesariamente perfecto, incluso puede ocurrir que convivan las nuevas versiones con la anterior, es decir, un proceso de diversificación. Con la globalidad las fronteras culturales se han difuminado, ya sea por la migración como por los medios de comunicación. También ha dado lugar a la mezcla de tradiciones distintas, como apropiaciones, préstamo, imposición, etcétera. Para el autor "El concepto de "castizo", "puro", "no contaminado" pertenece al mundo de la producción culta e institucionalizada, no al folklore." (Prat Ferrer, 2006, pág. 243) De manera paradójica, los estereotipos también perviven en la tradición.

Respecto a que el registro escrito no se considera parte de la tradición, Prat Ferrer escribe que si bien "Ha quedado demostrado que, aunque gran parte del folklore vive en la oralidad, existe un folklore escrito, y que el hecho de escribir un material folklórico no necesariamente hace que su naturaleza cambie." Otra de sus características es la utilidad, la cual siempre está relacionada con la continuidad y cohesión del grupo, "El material que se pierde, el que cae en el olvido, es el que ya no tiene una función en la comunidad, o el que se ha visto reemplazado por otro que cumple mejor esta función." (Prat Ferrer, 2006, pág. 244) Por último, luego de su análisis, Prat actualiza la definición de folklor como "… una forma de patrimonio intangible, podría decir que es el conjunto de elementos, actos y procesos culturales expresivos que se transmiten en variantes en los grupos humanos, según las reglas de creación, transformación y transmisión propias de la comunidad a la que pertenecen, y que forman parte de su identidad y patrimonio." (Prat Ferrer, 2006, pág. 245)

Desde otra latitud, desde la Pachamama, el Instituto Interamericano de Derechos Humanos (IIDH) y Amnistía Internacional (AI) editan un libro sobre el folklore, denominado "Folclore. Derecho a la Cultura propia" con fines educativos y cuyo autor es William Tamayo Ángeles. En las primeras líneas se hace referencia a la pretensión de eliminar la cultura indígena u originaria de América, en este caso del Perú, e imponer el modelo occidental.

> "La cultura popular tradicional que llamamos folclore resume siglos de nuestra historia y el arte festivo que la expresa, a través de la danza, la música y la palabra, es portador de una sensibilidad que por mucho tiempo se intentó extinguir en el país, pese a constituir uno de aquellos rasgos que mejor nos identifica ante el mundo y a ser reconocido como vínculo nacionalizante de los peruanos." (Tamayo Ángeles, 1997,

pág. 11)

En la primera parte se trata de definir lo que es el folklore o cultura popular tradicional. William Tamayo escribe que el folklor es un nexo con la cultura ancestral que tras un lento proceso de asimilación se enraízan y fructifican en todos los aspectos de la vida popular. “Esta cultura, popular tradicional, se adquiere y difunde mediante la experiencia; se colectiviza y logra vigencia gracias a que responde a necesidades biológicas y espirituales, y alcanza la plenitud de su sentido cuando perdura, tradicionalizándose a través de generaciones y esfumando su origen tras el anonimato de sus creadores.” (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 15) De manera esquemática dice que lo folklórico es siempre popular, tiene vigencia social, es empírico, oral, funcional, anónimo, localizado y tradicional.

> “No todas las etapas son igualmente esenciales, algunas de ellas presuponen en su desarrollo el cumplimiento de las otras. Así, por ejemplo, cuando decimos de algo que es «popular» damos a entender su colectivización y cuando comprobamos que un bien se ha tradicionalizado en el pueblo entendemos, por una parte, que lo ha sido gracias a su condición funcional (responder a necesidades) y que, por otra, ha borrado el recuerdo de su creador, haciéndose anónimo y llegando hasta nosotros por vía oral.” (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 16)

En este caso, la tradición se ve equiparada a la creencia. Dice el texto que la

> “Tradición es toda cosa en la que se cree y aquello por lo cual se cree; esto es, toda cosa acerca de la cual se continúa creyendo toda la vida y que, al mismo tiempo, condiciona esta vida. La tradición es más verdaderamente ella misma, empero, en la forma popular. Aquí la verdad esperada deviene creída y ésta, en cierto modo, es llevada a su realización. La verdad se vive como creencia y no como exigencia racional y crítica; por ello se conserva a través de las eras y de los siglos, durante los cuales no cede más de lo que adquiere por las cambiantes condiciones de vida.” (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 21)

William Tamayo escribe que en un inicio el uso del anglicismo “folklore” era peyorativo, el cual fue propuesto por William J. Thoms en 1846 para denominar “’al saber de todos los pueblos que tienen culturas distintas de la occidental hegemónica.’” Comenta que en Perú se le llamó folklore a todos los conocimientos y sabidurías nativos, negándoles el “estatus” de cultura o arte. “Al llamado folclore se le ha considerado opuesto a la modernidad, a la ciencia y a la racionalidad, un saber no apto como posible alternativa de desarrollo socieconómico y cultural.” (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 24)

La intención del autor al hacer el libro es la de enseñar a los profesores del Perú a

reconocer y valorar las tradiciones propias. Dice que “Las nuevas corrientes políticas que consideran fundamental la democracia, deben consagrar como parte consustancial y fundamental de ésta el derecho de los seres humanos a su propia cultura, porque ninguna es inferior a otra.” (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 24) Y más adelante cita a Marco Borghi

> "El derecho a la identidad cultural, forma general del conjunto de los derechos culturales, es indivisiblemente un derecho a la diferencia y la semejanza: derecho a la singularidad y derecho a pertenecer a las comunidades de proximidad, así como a colectividades más amplias y a la misma humanidad, sin consideración de fronteras". (Tamayo Ángeles, 1997, pág. 45)

En un tono diferente, Ramón M. Jauregui escribe un artículo sobre la diferencia entre el folklor entendido como algo propio del pueblo y las manifestaciones folklóricas como espectáculo profesional con fines de lucro. “Se muestra también que todo pueblo, rico o pobre, tiene folklore, que no es otra cosa sino forma de ‘ser’ de ese pueblo porque a través del folklore, el pueblo ‘dice’ su palabra. Por eso, al quitarle al pueblo ‘su’ palabra, le están quitando su esencia, su idiosincrasia y esto es inmoral.” (Jauregui, 2000, pág. 469) Para el autor es inmoral sustraer del pueblo, que es ámbito de lo tradicional, sus manifestaciones y convertirlas en un espectáculo.

Jauregui inicia definiendo lo que se considera culto.

> “Hasta ahora, por hombre ‘culto’ se ha entendido a una persona que ha estudiado, es decir, que ha terminado el bachillerato, ha ido a la Universidad, y que, por lo general, tiene una buena posición social, en contraposición con el inculto o aquel que a duras penas sabe leer y escribir o no lo sabe en absoluto. Por eso ‘culto’ es aquella persona ‘que posee cultura e ilustración’.” (Jauregui, 2000, pág. 470)

De acuerdo con el argumento, el ser culto está también asociado a la clase adinerada mientras que inculto a la clase pobre; aunque no explica por qué se da esta asociación puede tener dos orígenes, probablemente porque históricamente solamente las clases altas tenían instrucción y porque aún hoy día tener acceso al conocimiento cuesta dinero y no todos pueden pagarlo.

Sin embargo, dice Jauregui que esa definición de “culto” o “leído” corresponden a cuestiones externas a las personas, a su “estar” y no a su “ser”, por lo que él redefine “culto” como “aquella persona que es capaz de decir ‘su’ palabra, de comunicarse con los demás, de ser ella misma frente a los otros, con una personalidad bien definida, porque vive ‘su’ ser, y tiene su ‘ética’.” De la misma manera escribe que “inculto” entonces “…equivaldría al ‘tener’, al ‘estar’ o, con otras palabras, a poseer títulos universitarios,

hermosas mansiones, rico, pero vacío dentro de mismo por ser incapaz de decir 'su' palabra". (Jauregui, 2000, pág. 470) Luego traslada esta concepción de lo culto y lo inculto al conjunto de la sociedad, por lo que considera que "…las clases populares, al 'ser' ellas mismas y al tener una palabra que pueden decir tanto a ellos mismos como a los demás, como son sus tradiciones, costumbres, creencias, etc., son 'cultas', ya que ese algo que poseen dentro de ellas mismas puede ser compartido con los demás. A esta riqueza inherente a la clase popular y que puede ser compartida con los demás, la denominamos 'folklore'." (Jauregui, 2000, pág. 471) Por lo anterior, asienta que no se puede decir que el pueblo sea inculto como se ha hecho hasta ahora.

Luego regresa a la distinción entre el folklor y lo folklórico y dice que lo folklórico es aquello que puede ser separado del folklor del pueblo para mostrarse a personas ajenas al mismo, a los turistas, y que al hacer esto le están robando a ese pueblo su cultura y su palabra. "Dicho de otra forma, cuando las costumbres populares son "estilizadas", "sacadas" o "robadas" del pueblo, dejan de ser populares y pasan a ser un simple espectáculo, incluso para el mismo pueblo de donde se dice que son oriundas. En otras palabras, ya no son folklore." (Jauregui, 2000, pág. 472) Al estar mediado por dinero el proceso de enajenación de los bienes culturales, Jauregui considera que se está especulando con las costumbres del pueblo. Sin llegar a una conclusión, Jauregui se pregunta por la diferencia de tratamiento para las costumbres y tradiciones del pueblo y de las costumbres y tradiciones de las clases privilegiadas, puesto que no son convertidas en espectáculos folklóricos.

María Madrazo Miranda retoma el tema de la tradición en el contexto actual y escribe que

> "El concepto "tradición" que desde su origen marcaba la idea de la permanencia de una comunidad en el tiempo ha dejado de ser un sinónimo de un conservadurismo ultramontano; en el ámbito de las ciencias sociales ya no designa las "supersticiones" que obstaculizaban el Progreso; por el contrario, el reciente cuestionamiento frontal de la *Ratio* y el cuestionamiento del fenómeno de la globalización han contribuido a una revalorización de lo tradicional; así se ve que la tradición es un signo indeleble de la identidad cultural, de lo vernáculo y de la riqueza cultural de la humanidad." (Madrazo Miranda, 2005, pág. 115)

Madrazo Miranda considera que el término tradición es polisémico porque se ha concebido de diversas maneras, incluso contradictorias, a través de la historia y desde diferentes ámbitos. De manera positiva ha sido considerada como la expresión de la

permanencia de una sociedad, de su memoria colectiva y generadora de identidad. Por el otro, un obstáculo frente al progreso y la modernidad, “una mera conjunción de ignorancias y simplezas que en muchos casos reflejan una mente obtusa.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 116) Como herencia del pasado, continúa, la tradición predomina en las “sociedades folk” e incluso en algunas sociedades indígenas “el costumbre” norma las prácticas, las creencias y las instituciones. “En cambio, en las sociedades marcadas por la racionalidad productiva capitalista y el individualismo, la palabra con frecuencia sirve para descalificar y expresa la idea de lo anacrónico, el retraso material y el conservadurismo.” Si bien en este tipo de sociedades ahora globalizadas la tradición es vista por algunos como una forma de “resistencia”, “Incluso, entendida como factor de diversidad, un sector de las tradiciones y sus objetivaciones han sido asumidas en el mundo globalizado como parte del “patrimonio inmaterial de la humanidad”[95]. (Madrazo Miranda, 2005, pág. 117)

Para la autora, el regreso actual a las tradiciones se debe a que la cultura de “masas” es marcadamente individualista por lo que el sentido de comunidad y arraigo se pierden, quedando el individuo a merced de una inmediatez subjetiva.

> “Por otra parte, y esto parece ser una verdad de Perogrullo, de una sociedad a otra cambia el sentido de la tradición; no tiene siempre el mismo significado ni el mismo valor, pues éstos dependen de factores muy variados: el grado de conciencia de la importancia conferida por generaciones anteriores a la tradición; la memoria de sus portadores; el interés por la conservación de los vínculos con el pasado; el grado de resistencia ante los cambios e innovaciones, y la posibilidad de adaptación del fenómeno tradicional a la realidad.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 118)

De acuerdo con la etimología de la palabra, esta “proviene de latín *traditionem*, acusativo de *traditio* (tema *tradition*-) ‘tradición, enseñanza, acción de transmitir o entregar’; de *traditus*, participio pasivo de *tradere*: ‘entregar’. María Madrazo reflexiona en el hecho de que a veces se pone el acento en la “entrega”, en el acto de transmitir la tradición y otras veces en lo entregado, es decir, en el legado de la tradición. De ello deriva que, en un sentido religioso (cristiano), la tradición se ve desde el punto de vista de la herencia espiritual mientras que, desde el punto de vista del Derecho, se ve desde la transmisión de lo material. Por otro lado, argumenta,

[95] Cabe mencionar que, de manera paradójica y curiosa, el hecho de nombrar una tradición patrimonio de un pueblo, material o inmaterial, implica un proceso y un reconocimiento concebido y ejecutado desde el pensamiento y la autoridad occidental, desde afuera de la propia comunidad, de manera concreta por la UNESCO.

> “En la historiografía, la tradición (entendida como tradición oral o memoria oral) juega un papel sobresaliente en tanto que constituye una fuente muy apreciable para documentar el pasado. En efecto, el fundamento histórico de la tradición puede ser notable, por lo cual constituye una reserva testimonial de varias generaciones, que no sólo documenta el pasado, también la presencia del pasado en el presente.” (Madrazo Miranda, 2005, págs. 120-121)

En este último sentido, el pasado resulta imprescindible para la posibilidad del presente. Cita al filósofo Nishida Kitarô para el cual “la tradición es el principio constitutivo de la realidad histórica” (Jacinto, 1994: 157) o, dicho con otras palabras, concluye que sin tradición no hay historia ni mundo histórico.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 121) En consecuencia, la tradición es un fenómeno que puede ser abordado de manera sincrónica y diacrónica, sincrónica cuando se observa en un espacio y tiempo dados, y diacrónica cuando se hace un corte transversal en el tiempo para seguir su trayectoria.

Luego la autora escribe que desde la Antropología y la Sociología se considera que la tradición se entiende como un fenómeno cultural presente en todas las sociedades, que refiere al conjunto de formas de conducta aprendidas y transmitidas de una generación a otra, constituyendo el universo cultural de cada comunidad, esencial para su continuidad, su identidad y su cohesión social.

Derivado se su análisis, Madrazo Miranda propone una tipología de la tradición: la “tradición activa”, la “tradición objetiva” y la “tradición acumulada”. La “tradición activa” hace referencia a “…la tradición viva, la que se ubica en el tiempo actual, fruto de una serie de reiteraciones del contenido entregado, el cual no se conserva idéntico, sino que es susceptible a ser modificado parcialmente, y está abierto a los impulsos creativos de sus detentadores.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 123) Más adelante agrega que “La tradición viva se opone a la tradición de los objetos inertes, porque actúa, se traslada de un lugar a otro, crece, se preserva mediante la transformación; sin cambio no hay tradición porque toda repetición o reiteración es sinónimo de transmisión que conlleva un proceso de selección y adaptación.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 124)

Respecto a la “tradición objetiva” escribe que es el resultado de la tradición viva, el medio para objetivar las experiencias, mientras que la “tradición acumulada” es aquella que no refiere a los procesos sino a los contenidos de la tradición “Y algunas veces se refiere a tradiciones muertas, que sobreviven sólo como muestra de lo que fueron anteriormente.” (Madrazo Miranda, 2005, pág. 126)

Finalmente, Madrazo Miranda menciona como elementos de la transmisión: a) La

transmisión y lo transmitido; b) La temporalidad de la transmisión; c) La persistencia y la transformación; d) La significación histórica y colectiva; e) La identidad; f) La duración; g) La tradición y las tradiciones. Concluye afirmando que este repaso permite ver en el tiempo cómo este concepto pasa de un sentido positivo a uno peyorativo y cómo en la actualidad ha sido reedificado.

Un texto, que parece sumamente pertinente para el tema que aquí tratamos, "La 'invención' de la música indígena de México: antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX" de Marina Alonso Bolaños, derivado de su trabajo en la Fonoteca Nacional y como resultado de su tesis de Maestría, inicia con una cita de Franz Boas que dice que "La tarea de la Antropología es, no sólo saber cómo son las cosas, sino cómo han llegado a ser lo que son." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 9) En la presentación del libro, Carlos Reinosos dice que

> "No se trata aquí de la descripción de las músicas nacionales, ni aun de la teorización o la sistematización que se ha hecho a partir de las mismas; de lo que se trata es de interrogar aspectos no triviales de la teoría y la práctica profesional, en un encuadre que algunos pueden sentir provocativo por el uso de una palabra osada como sin duda es "invención". Si bien hay, como dice la autora, multitud de interacciones complejas entre las políticas, las poblaciones, los procesos de cambio, los intereses, las burocracias, los estudiosos y en algún momento también los músicos, el hecho social total es susceptible de ser mirado en último análisis como un conjunto de actos constructivos. Actos que son, de cabo a rabo, material no sólo para el saber, sino para el debate." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 13)

Y luego añade que el hablar de invención implica voluntad y que por ello se pueden establecer actores, propósitos y responsables de los actos.

Alonso Bolaños inicia su argumentación mencionando que Anne-Marie Thiesse considera que los procesos de formación identitaria en Europa del siglo XVIII al XX consistieron en determinar y difundir el patrimonio de cada nación y su culto.

> "La recuperación e invención de una historia prestigiosa, una serie de héroes, una lengua, monumentos culturales, un folklore, un paisaje típico, una mentalidad particular, las representaciones oficiales –himno y bandera– y las identificaciones pintorescas –vestido, especialidades culinarias o animal emblemático, entre otros– han constituido los elementos simbólicos y materiales a través de los cuales las naciones se han representado a sí mismas." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 19)

Luego dice que, según Eduardo Devés, Latinoamérica replica ese proceso en las primeras décadas del siglo XX y que en México los intelectuales posrevolucionarios se empeñaron

en fundamentar *lo mexicano*, que incluye la música mexicana.

> "Los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915 –como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, entre otros– retomaron motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo, de este modo, apartarse de la creación musical predominante desde el período colonial que copiaba el modelo europeo, y participando, a su vez, en la construcción de una imagen cohesiva de lo mexicano." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 19)

Sin embargo, Alonso Bolaños distingue entre los músicos creadores del estilo nacional antes mencionados y los estudiosos de la música popular, que dedicaron su vida a la investigación y difusión musical, como son Rubén M. Campos, Gabriel Saldívar, Vicente T. Mendoza, Pablo Castellanos y Samuel Martí.

Para la autora, el estudio de la música indígena no es reciente y menciona investigadores que sentaron las bases de las investigaciones actuales y permitieron que muchas de esas manifestaciones pudieran ser preservadas y difundidas, como Jesús C. Romero, Otto Mayer-Serra, Ralph Steel Boggs, Samuel Martí, Thomas Stanford, Henrietta Yurchenco, José Raúl Hellmer "el Jarocho de Filadelfia", Francisco Alvarado Pier, Irene Vázquez, Arturo Warman, Jas Reuter, Daniel Castañeda, Charles Biolès, Gertrude Kurath, Francisco Domínguez, entre otros. Para Marina Alonso Bolaños, la antropología y la arqueología rescataron el aporte de las culturas indígenas a la nación pues mientras los músicos se concretaban a la colección de cancioneros e instrumentos como rasgos folklóricos, en estas disciplinas se construía un pasado prestigioso. "El estudio de la música estuvo a cargo de folklorólogos y músicos –muchos de los cuales presentaban un fuerte eurocentrismo– que describieron y clasificaron la música mexicana de raíz hispana." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 20)

Luego dice que hacia 1960 la naciente etnomusicología mexicana toma su nombre de la nueva disciplina creada en Estados Unidos

> "Cabe mencionar que la etnomusicología norteamericana surgió por oposición epistemológica a la musicología decimonónica alemana y, por tanto, la aplicación de esos modelos en el caso mexicano resultaba un tanto forzada. Sin embargo, es probable que nuestros estudiosos no reflexionaran al respecto, es decir, que si la naciente etnomusicología mexicana no retomó las teorías anglosajonas, no se debió a un enfrentamiento crítico a los postulados de corte evolucionista y funcionalista, sino a que, simplemente, no se preocuparon por su aplicabilidad." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 20)

Agrega además que había una diferencia sustancial ya que los anglosajones estudiaban otras culturas resultado de procesos colonizadores y los mexicanos estudiaban a su propio país. Sin embargo, dice que todavía a finales de la década de 1980 y principios de 1990 las obras de etnomusicología norteamericana seguían teniendo preeminencia y eran acogidas de manera acrítica.

Sin desconocer la preexistencia de múltiples tradiciones musicales, Alonso Bolaños hace una aproximación crítica entre 1924 y 1996 por ser el periodo de los grandes proyectos institucionales que da lugar a la invención de la música indígena, principalmente a través del sistema educativo, el Instituto Nacional Indigenista y el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En virtud de lo anterior, para la autora las músicas populares actuales, particularmente la música indígena, deben algunas de sus características, usos, repertorios e instrumentos a este periodo ya que fueron reforzadas, reconstruidas y simbolizadas por el Estado para formar parte del acervo cultural de la Nación.

El concepto de "invención de tradiciones" lo retoma de Erick Hobsbawn, pues considera que es adecuado para incluir tradiciones inventadas, construidas y formalmente instituidas que buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta, pero igualmente válidas y permanentes. Así mismo considera que su trabajo no es un simple recuento de estudios sobre la música indígena en el siglo XX sino un esfuerzo por distinguir procesos, filiaciones intelectuales y plantear reflexiones que contribuyan a la construcción de una antropología de la música mexicana, particularmente de la etnomusicología o estudio de la música indígena, pues a su parecer la etnomusicología mexicana se ha mantenido fuera del debate antropológico ya que en los estudios etnográficos se le ha tratado como un mero elemento ornamental de las ceremonias o un medio de recreación comunitaria, lo cual ha favorecido la conceptualización folklorizante de las tradiciones musicales.

Una segunda tesis del trabajo de Alonso Bolaños es que es posible distinguir líneas de continuidad, tanto en las políticas públicas como en el acontecer de las prácticas musicales. En primer lugar, es posible distinguir la continuidad en las músicas rurales, que a decir de la autora "muchas culturas musicales rurales fueron ajustadas y adaptadas, en gran medida, de acuerdo a las políticas culturales posrevolucionarias, que buscaban crear una identidad homogénea para conformar una identidad nacional." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 23) Es por ello que, en el archivo del Departamento de Asuntos Indígenas entre 1938 y 1939, encontró que proporcionaban instrumentos musicales de aliento y percusiones para conformar bandas de pueblo y -continúa- "Si observamos las regiones actuales en donde se han arraigado tradicionalmente las bandas de viento, veremos que muchas

coinciden con los lugares en los que se fomentó su uso durante el maximato y el período cardenista, como el Estado de Oaxaca, Michoacán, Guerrero, etcétera." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 23)

En su reflexión Alonso Bolaños señala que es importante advertir que no se puede considerar a los pueblos indígenas como receptores pasivos de las políticas públicas, que el Estado sea omnipotente, o que en la práctica haya cubierto un espectro tan amplio como la propia diversidad de agentes e instituciones que se han acercado a la música indígena. Derivado de ello considera que la pregunta pertinente es ¿hasta dónde eran agentes de cambio y cómo ha sido el proceso de apropiación de parte de los pueblos indígenas? Además, considera que las políticas públicas también han tenido efectos en las instituciones.

> "La educación musical fue concebida por el Estado como un medio para la educación, el entretenimiento y la integración de los valores nacionales. En este sentido, en décadas posteriores, el INI, el INAH y, hacia los años ochenta, la Dirección General de Culturas Populares impulsaron los festivales de música y danza, la edición de fonogramas y las radiodifusoras como formas de divulgación de la cultura indígena. Esta complejidad puede ser abordada por la antropología de la música." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 24)

Aunque ya se habían realizado grabaciones de música tradicional con anterioridad, Alonso Bolaños señala que a partir de los la década de 1960 se recopiló material para formar el Museo Nacional de Antropología, y a partir de entonces se fomentó su archivo y las fonotecas en varias instituciones como el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales del Instituto Nacional de Antropología e Historia (ahora Fonoteca INAH), el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, el Archivo Etnográfico Audiovisual del Instituto Nacional Indigenista, el Centro Nacional de Información y Documentación Musical Carlos Chávez del INBA, el Archivo Regional de las Tradiciones Musicales del Colegio de Michoacán, la Dirección General de Culturas Populares, el INI, entre otros. También se fomentaron las radiodifusoras, encuentros, festivales, foros, etc.

Alonso Bolaños apunta que la elección de la música hecha por los estudiosos no fue arbitraria y que a partir de ello construyeron las políticas culturales del siglo XX, en una relación dialógica con las tradiciones musicales. Así hubo personajes como Gabriel Saldívar (1909- 1980), Vicente T. Mendoza (1894-1964), Thomas Stanford (1929), entre otros.

> "Se trata de cuatro estudiosos con una sólida formación musical –aunque en menor

> medida el primero de ellos– y con un gran interés por la historia de México: la historia patria para los primeros, y la historia del país que lo acogió desde su juventud, en el caso de Stanford. Saldívar y Mendoza representan al intelectual de corte decimonónico, preocupado por la composición histórica, cultural y social de su país, y por la revaloración de aquello que se considera como las "raíces de lo mexicano". Stanford –más joven que ellos y con estudios no sólo musicales y musicológicos, sino también antropológicos– se situó como parte de una generación crítica que buscó romper con los viejos postulados acerca del origen de la música mexicana." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 25)

Aunque menciona a otros autores como Rubén M. Campos, Samuel Martí, Cristina Bonfil, Irene Vázquez, Arturo Warman, Agustín Pimentel, Guillermo González, Vicente Mendoza Martínez, Henrietta Yurchenco, Rene Villanueva, Julio Herrera, José Raúl Hellmer (El Jarocho de Filadelfia), ella basa su trabajo en los tres primeros ya que plasmaron su trabajo en textos de amplia difusión y por ello considera que son los que plantearon los principios que han sustentado los estudios de etnomusicología aplicada o etnomusicología en su vertiente institucional, que distingue de la etnomusicología académica y considera debe ser parte de otra investigación. Así mismo menciona que es necesario difundir

> "…las investigaciones acerca de la música p'urhepecha realizadas por Arturo Chamorro, Sones de la guerra. Rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhepecha (1995, El Colegio de Michoacán); el estudio de Leticia Varela, La música en la vida de los yaquis (1986); el texto de Miguel Olmos, En torno a la estética, la música y el trance en el noroeste de México (una propuesta etnomusicológica) (1992, publicado en 1998 como El sabio de la fiesta, INAH); el libro Fariseos y Matachines en la Sierra Tarahumara: entre la pasión de Cristo, la trasgresión cómico sexual y las danzas de Conquista de Carlo Bonfiglioli (1995) y Hacia una tipología antropológica de las danzas tradicionales mexicanas (UAM, 2001); los estudios de Jesús Jáuregui respecto al mariachi en el Gran Nayar, como El mariachi, símbolo musical de México; los estudios lingüísticos de Fernando Nava en Michoacán, por ejemplo, el artículo "Expresiones púrhepechas del canto" (Anales de Antropología 30, 1993); las investigaciones de Gonzalo Camacho acerca de la música indígena de la Huasteca, como "El sistema musical de La Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla" (1996); entre muchos otros." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 27)

En su trabajo, la autora distingue entre música popular, música tradicional y lo que ella llama música indígena, pero se cuestiona si la música indígena es aquella que es interpretada por indígenas o si el ser indígena es un atributo que se otorga desde el poder. Para iniciar su disertación establece que "…en la actualidad existe una frontera innegable

entre la música culta -por llamarla de algún modo- y la música popular." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 27) Citando a Ricardo Pérez Monfort, dice que

> "…si bien durante los primeros cincuenta años de vida independiente el son cobró gran impulso, no accedió, al igual que otros géneros musicales, al ámbito de las elites en el poder porque la música compuesta para la aristocracia 'buscaba parecerse lo más posible a los modelos europeos que traían los ya numerosos agentes del Viejo Continente establecidos en México o en La Habana'." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 28)

Considera, siguiendo al mismo autor, que la música vernácula no sufrió muchos cambios hacia el final del siglo XIX e inicios del XX. También considera que distinguir entre la música indígena y la música popular tiene una mayor dificultad "…porque remite a la irresuelta discusión en torno a qué es *lo indio*, dado que el concepto de música indígena fue creado por el indigenismo del siglo XX." Y sentencia que "Es preciso recordar que México era también una colonia musical, hecho que debió haber generado una serie de categorías y jerarquías musicales que aún no hemos comprendido en su totalidad." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 28)

Alonso Bolaños menciona que la distinción entre la música popular y la música indígena puede ser campo de la antropología, es decir, del estudio del contexto en el cual se ejecuta.

> "Finalmente, es importante señalar el cuidado que debe tener el investigador al determinar el universo musical que se ha de estudiar, porque muchas veces podemos confundir una tradición musical indígena con la música de la pobreza y de la marginación.
>
> En síntesis: no existe una definición satisfactoria de la música indígena porque no es un género musical específico, sino un concepto empleado de forma general e imprecisa. Sin embargo, si se ubica el contexto de su enunciación, continúa siendo útil como herramienta heurística. Cabe mencionar que, dada la diversidad de la realidad analizada, habrá también diversas formas de abordarla. De ahí la pertinencia de aportar elementos para la construcción conceptual de una antropología de la música." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 29)

Esta autora establece un primer periodo de la conformación de la música indígena, basada en las políticas culturales posrevolucionarias de 1924 a 1934. Parafrasea al etnomusicólogo John Blacking que señala que

> "…las sociedades poseen diferentes ideas acerca de aquello que consideran "música" y que, a su vez, cada sociedad en particular tiene un acuerdo social implícito sobre los principios culturales en que los sonidos deben organizarse para producir esa "música";

> es decir, toda sociedad ha puntualizado un ideal sonoro propio de acuerdo con sus valores y creencias." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 33)

En virtud de lo anterior, ella asienta -en contraposición de la creencia común de que la música es un lenguaje universal- que no lo es y que, si bien está presente en todas las sociedades, los códigos con los que se crea e interpreta no son los mismos. En ese sentido la autora nos da la pauta para expresar que la música es un lenguaje como cualquier otro y que por ello las músicas son universos totales de sentido como lo apuntaba Antonio Ruíz al inicio de este trabajo.

Retomando la creación posrevolucionaria de lo mexicano por parte de la élite intelectual de la época, menciona que el problema o los problemas de "lo indio" eran tratados en términos de su asimilación o su integración y de su aporte a la construcción de lo nacional. Si bien apuntan muchos autores que el aporte lo hacían las grandes culturas que ya habían desaparecido mientras se despreciaba a la cultura viva. Por consecuencia, tal aporte se hacía en términos de "rescate", en la búsqueda de lo perdido. "De este modo, las identidades musicales de cada región del país brindaron, en gran medida, la materia prima para los estereotipos que la cultura nacional estableció en el terreno de lo musical." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 43)

Alonso Bolaños, siguiendo a Mary Kay Vaughan, establece que una política cultural refiere a un proceso que articula las definiciones de cultura, entre el sentido "estrecho" de la identidad y de la ciudadanía nacionales y en el sentido más "lato" de la conducta y significados sociales. En ese contexto de búsqueda de legitimidad del Estado mexicano y su modernización, las fuentes de información empleadas son los discursos de los funcionarios -principalmente de la Secretaría de Educación-, los informes de los maestros rurales, misioneros culturales y recopiladores de música vernácula. Derivamos de lo anterior que, a la usanza de los misioneros españoles, estos educadores fungieron como estandarte del progreso y de manera velada como medio aculturaltivo. Cita a Chapuis

> "El repertorio escolar debe rechazar, sistemáticamente, las producciones sin valor artístico, que no pueden hacer otra cosa que pervertir el gusto y el sentido crítico de los niños, difundiendo una educación deplorable.
>
> Celebrando todas las bellezas, todas las virtudes y todas las glorias, los cantos escolares pueden relacionarse estrechamente con diversas ramas de la enseñanza general –historia, recitación, moral, etc.– haciendo así marchar paralelamente la educación del gusto con la cultura artística y literaria" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 37)

La autora distingue entre dos actores principales de este proceso musical; por un

lado, están los anónimos maestros rurales, personas sin preparación especial[96] elegidas por saber leer y escribir que además tenían la misión de mejorar la comunidad convirtiéndose en líderes sociales; por el otro los compositores nacionalistas.

> "Los llamados compositores nacionalistas de la generación de 1915 –muchos de ellos miembros del Ateneo de la Juventud, como Manuel M. Ponce, Carlos Chávez, Candelario Huízar, Silvestre Revueltas, Julián Carrillo, entre otros– retomaron motivos de la música indígena y popular para la composición de sus obras, pretendiendo con ello apartarse de la creación musical predominante desde el período colonial, que copiaba el modelo europeo, y participando en la construcción de una imagen cohesiva de lo mexicano." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 36)

La autora se pregunta cuál es el papel de la música en el proceso nacionalista y se responde que las tradiciones musicales de la provincia dieron lugar a "invención" y "reconstrucción" de nuevas tradiciones.

> "No obstante la diversidad de los procesos locales y del hecho contundente de que la cultura popular no es monolítica, la invención de géneros musicales y su difusión permitieron colocar al pueblo como protagonista de la historia. Lo anterior no niega la existencia de un universo musical preexistente, sino que indica el proceso de invención fue una clara fase de negociación entre las políticas culturales y la cultura popular." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 39)

Esto coincide con la idea de que la música purépecha, como la conocemos ahora, es un producto que se gesta en este proceso y se consolida en la segunda mitad del siglo XX. Casualmente la autora pone un ejemplo michoacano:

> "Hacia 1924, cuando era muy joven, Ambrosio fue llevado por sus padres a recibir clases de solfeo con el cantor de la iglesia del pueblo. Un par de años después, tomó clases de órgano e ingresó a un colegio particular en Pátzcuaro y después en Morelia. En 1931 fue invitado por el sacerdote del pueblo de Penjamillo para convertirse en el organista y cantor de la iglesia; tras haber aprendido a ejecutar otros instrumentos, formó la banda de música que posteriormente abandonó para convertirse en alfabetizador de la SEP. En los años cuarenta, mientras trabajaba en centros de cooperación, colaboró con el internado de Paracho, donde el instructor le solicitó la composición de un himno a la alfabetización, que se entonó en todos los centros de alfabetización indígena purépecha. A partir de ello, Ambrosio compuso sones con música regional y letra en purépecha, uno de los cuales, dedicado a una maestra del Instituto de Alfabetización para Indígenas Monolingües, se popularizó y se cantó en

[96] Seguramente no tenían formación musical, por ello ésta se seguía difundiendo a través de los coros eclesiásticos y los curas de cada lugar o en colaboración con ellos.

> las comunidades, fue instrumentado para ser tocado en bandas y orquestas, fue grabado por Discos Alegría y comercializado por discotecas de Michoacán. Las bandas musicales se presentaron en Bellas Artes, y el maestro pasó a formar parte de las Misiones Culturales." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 40)

El ejemplo, dice, es una clara muestra de "apropiación cultural" y de "negociación" entre la política cultural y la práctica tradicional, también dice al respecto que el haberse presentado en Bellas Artes legitima su creación musical y la constituye en símbolo patrio, cabe agregar, la legitima para el Otro[97].

De manera general, Alonso Bolaños considera así, que los actores que forjaron la música popular mexicana fueron los compositores nacionalistas de concierto, los estudiosos y recopiladores de música popular, así como los músicos locales (como los que aquí nos ocupan), que participaron del proyecto nacionalista a través de varios órganos como la "Casa del Pueblo", que se convirtió luego en la escuela rural, las [98]"Misiones Culturales" (existentes hasta el día de hoy) y las escuelas populares nocturnas de música en el ámbito urbano. Ella considera que la manera en la que se crea e implementa el proyecto nacionalista está ligado a la manera en la que se concebía al "indio". "La instrucción musical se relacionaba también con la forma en la que se miraba al indio y con el problema de la integración nacional. De hecho, nunca se abandonó la idea de que ser mexicano significaba tener sólidos fundamentos culturales indígenas, pero también significaba volverse moderno." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 41) En acuerdo con la autora, podemos decir que el proyecto nacionalista resulta una estrategia eminentemente paternalista que considera a los "indios", sin distinción alguna, como una especie de ser inacabado o menor de edad que necesita ser guiado, sustentado en la mirada evolucionista de la época que los percibía como grupos atrasados y pretendía civilizarlos o modernizarlos.

Por otro lado, la autora señala que aparece la idea de buscar lo popular y lo tradicional en su estado más puro. Cita a Moisés Sáenz, principal promotor de la educación pública en la época del presidente Calles, que a mediados de la década de 1920 decía respecto al programa de la escuela rural que

> "señala como obligaciones primordiales la castellanización del aborigen, el mejoramiento de la vida física y la estimación de sus valores estéticos [...]. Integrar en lo cultural, no vendiendo retazos de civilización ni imponiendo cartabones de cultura

[97] Legitima para ambas partes, como señala Dení Trejo.
[98] Pero, como bien señala Dení Trejo, "requería que siguieran siendo indios." Para legitimar su discurso y sus políticas.

> [...] recombinando sí, nuestros valores vernáculos, solidarizándonos con las obligaciones de la tradición y con el compromiso de las importaciones externas ineludibles, las que nos trajo el dominador hispano." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 42)

Otro ejemplo es el informe de Catherine Vesta de 1926, respecto a la Misión Cultural de Juchitán, Oaxaca

> "El primer problema es el clima [...]; en segundo lugar no está formado el pensamiento. No hay orientación de ideas, sino una mezcla asombrosa de las varias influencias que se han recibido. Como gran parte de la gente, por ejemplo, en Juchitán no habla muy bien el castellano, estaba yo muy pendiente de oír algunas buenas canciones en el idioma regional, pero la que oí fue una versión de "Oh Julián" en Zapoteco." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 44)

De la misma manera, en 1930 Genaro Vázquez da una conferencia a los maestros de las misiones culturales y dice, respecto al folklor, que

> "El folklore mexicano, o sea, el conjunto de tradiciones, creencias y costumbres nuestras, bajo cualquier aspecto que se les observe, responde, en efecto, a nuestra psicología, obedece a nuestros instintos étnicos y la cultura de ustedes debe servir para canalizar y dar forma artística y provechosa a lo que sea innato en el alma del pueblo, pero no para borrarlo o sustituirlo con exotismos.
>
> [...] pongan su entusiasmo para transformar todo conforme el progreso lo requiera; pero conservando, repito, lo que sea medular de esa vida. (estudiar) los bailes aborígenes clasificándolos en guerreros, religiosos o irónicos. Los trajes que usan. Descripción de los mismos; cómo se hace el aprendizaje de estos bailes para mantener constante relación con los bailarines de otras partes del parte del país." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 45)

Entre los estudiosos de la música popular o folkloristas, Alonso Bolaños distingue a dos, Rubén M. Campos y Gabriel Saldívar, y menciona que este último consideraba que el jarabe, el son y el corrido, géneros de la música mexicana, no fueron creados a partir de la Independencia, sino que reconocía una

> "línea de continuidad desde 'lo prehispánico hasta su consolidación en el siglo XVIII, y que es de gran importancia en el XIX con la Independencia.'
>
> Estos intelectuales formaron parte de un período decisivo en la historia del México contemporáneo, y constituyeron una generación que propugnó el mestizaje como pilar de la construcción de la Nación." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 46)

En esa misma línea, José Ignacio Esperón fue nombrado en 1925 como "comisionado para recoger la música vernácula en la República", como parte del Departamento de Bellas

Artes de la SEP. En la opinión de la autora, la labor de Esperón influyó en la creación de géneros musicales por todo el país, sobre todo en occidente y en el sur. A su paso por Michoacán, Esperón -dice-

> "observa que las manifestaciones musicales populares son totalmente importadas por cantadores ambulantes provenientes de Guanajuato y de la ciudad de México; asimismo, encuentra que 'la invasión de la música americana 'jazz' está ya consumada, y la producción local no existe o si existe no se deja escuchar'. Para lograr su difusión, armoniza las piezas musicales 'respetando la simpleza de la melodía y completándola con formas armónicas de las más elementales [...] con el objeto de que cuando se haga uso de ellas, sea publicándolas o dándolas a conocer [...], lleven el espíritu ingenuo de su fenómeno creador [...]'." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 47)

También, continúa la autora, entre 1931 y 1934, Narciso Bassols, Secretario de la SEP, crea la revista *El Maestro Rural*. El profesor Santiago Arias de Zacatecas hace una crítica a las misiones culturales.

> "Es muy conocido el concepto de que a cada misión asiste en su trabajo un aspecto especial, dadas las condiciones económicas, geográficas y sociales del lugar [...], pero en lo que no existe un riguroso aspecto especial, es en una labor encomendada a los profesores de música, dada la ignorancia musical de los maestros rurales y de los componentes de las bandas y pequeñas orquestas de los pueblos [...].
>
> Esto nos lo explicamos por el hecho de que ningún gobierno se ha preocupado por la educación musical del pueblo, de lo que resulta que el empirismo ha guiado a los humildes en el conocimiento de un arte que anacrónicamente se le da el título de liberal.
>
> [...] la Revolución debe dignificar el arte [...] por lo que toca a nuestro trabajo, lo primero sería escoger de cada pueblo un número de jóvenes con vocación musical, [...] reunirlos en un lugar determinado e instruirlos durante un año en materia de solfeo y demás instrumentos propios de los grupos musicales de la región [...]; después de un año ya podríamos contar con personas capaces de leer música y seguir [...] el estudio de un instrumento." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 48)

De manera casi imperceptible, aunque se pretende reedificar a la música popular mexicana, se mantiene el discurso de su atraso y su "empirismo" o falta de nota. Respecto a los músicos locales, Alonso Bolaños solamente menciona que sus historias de vida son un testimonio valioso para la "reconstrucción e invención" de la música popular mexicana.

Luego la autora habla de la mestización de la música. Parte de la idea de que las políticas culturales estaban fincadas en la construcción del nacionalismo mexicano, de

que el “indio” era tratado de manera indistinta a pesar de la diversidad de grupos y de que se mantenía en la perspectiva del desarrollo progresivo y lineal de la modernización del país, por lo cual su desaparición como tal -como “indio”- era la única vía, es decir, un etnicidio masivo.

> “El problema consistió en que la diversidad de los pueblos indígenas quedó anulada porque, ante la necesidad de integrarlos a la Nación, se concibió su historia en un orden progresivo. El pluralismo constituía un obstáculo para la consolidación nacional, y como la solución no podía provenir de los propios indios, la única vía era la desaparición del indio como tal, es decir, sólo se vislumbraba un futuro de lo indio como mestizo.” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 48)

En este esfuerzo se encuentran dos vertientes, la del reconocimiento y recopilación de las manifestaciones culturales en su estado “puro”, y una acción centralizada que pretendía definir las manifestaciones culturales apropiadas al proyecto de nación. Agrega que “No sólo se trataba de construir un repertorio común de la música popular mexicana, sino también de homogenizar las bases mismas de la educación musical.” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 50) Luego comenta que Vaughan argumenta que “Esta noción de la cultura popular nacional se basaba en las realizaciones del pasado indio y en su estética contemporánea, que fueron nacionalizados como símbolos, objetos y artefactos.” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 50)

La nueva música tuvo un papel relevante dentro del nuevo calendario de fiestas y celebraciones seculares, ligadas principalmente a los mártires, héroes y eventos relacionados con la construcción del país, entre los cuales destaca el propio Himno Nacional.

Luego el indigenismo mexicano de Manuel Gamio y de Alfonso Caso toma las riendas de las políticas públicas en torno a los “indios”, ahora “indígenas”.

> “Hacia fines de la década de 1930 y las siguientes, Alfonso Caso y sus contemporáneos indigenistas consideraron al indio como un ser inferior, no por naturaleza, sino inferiorizado por la dominación colonial. Consecuentemente, el indio era apto para el progreso:
>
> ‘Los grandes problemas del indio, por lo menos en México, no son sólo económicos, sino fundamentalmente culturales: falta de comunicaciones materiales y espirituales con el medio exterior; falta de conocimientos científicos y técnicos [...]; falta del sentimiento claro de que pertenecen a una nación [...]. En suma, lo que falta que llevemos al indio para resolver sus problemas es cultura.’” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 53)

El naciente indigenismo se fundamentaba en estudios históricos que distinguen el indígena actual del prehispánico, las “grandes civilizaciones” del pasado y el indígena empobrecido y de bajo nivel cultural como producto de su sometimiento. De igual manera, el indígena se convierte en objeto propio de la antropología aplicada y se da seguimiento a las políticas públicas indigenistas a través de los Centros Coordinadores indigenistas. Pero, dice Alonso Bolaños, la concepción del mestizaje también cambia.

> “La mera presencia indígena representaba el ‘problema indígena’ y, por tanto, Caso otorga una carga negativa al indio por su pobreza y el bajo nivel cultural, y propugnará el cambio del indio colonial al ciudadano: de lo indio a lo mestizo. La solución frente al rezago y a la pobreza no proviene de los propios indios, porque son inferiores, sino que su papel se limitará a ser receptores o, como los maestros bilingües, mediadores, concebidos estos últimos como agentes de cambio. Sin embargo, la misma concepción del mestizaje se modifica: ya no se referirá a una amalgama de razas, sino a un mestizaje cultural, que se transformará en el proceso de aculturación.” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 54)

Ahora el indígena se redefinía en contraste con la sociedad nacional y en el hecho de que “sus portadores” fueran conscientes o sintieran que los son, es decir, ya no podía ser meramente una cuestión de raza sino de identidad cultural. La música indígena en ese momento representa una multitud de estilos, propósitos y tradiciones, la integración de elementos prehispánicos y europeos, el sincretismo, el carácter sagrado y colectivo como marcador de “indianidad”, además de que se le considera no comercial.

Por otro lado, se inserta un nuevo elemento que hace más compleja la definición de la música indígena, su interpretación fuera de contexto y por actores no indígenas o de ascendencia indígena, pero con identidad mestiza[99]. De igual manera el fomento, la grabación y la difusión de la música indígena además de ayudar a formar una taxonomía y un mapa interpretativo de las tradiciones musicales conlleva la construcción de un imaginario de lo indígena en oposición a lo no indígena, en contradicción con la intención unificadora inicial.

Alonso hace un recorrido por la historia de la grabación de la música en México, que inicia con Karl Lumholtz a finales del siglo XIX en el occidente y noreste del país, luego hace lo propio Henrietta Yurchenco entre los años cuarenta y cincuenta. Durante los años sesenta y setenta José Raúl Hellmer y Thomas Stanford hacen un trabajo de grabación

[99] O tal vez, con identidad indígena, pero que idealizaban el proyecto nacional o al menos les servía como una nueva forma de prestigio local o como medio de vida.

sistemática.

> “Asimismo se realizaron importantes estudios acerca de géneros musicales, como el corrido y el son, que continúan vigentes, y estudios de regiones musicales y música de grupos indígenas específicos, en los que se destacan Arturo Chamorro y Fernando Nava para el caso de los purépechas; Manuel Álvarez Boada y Gonzalo Camacho para la huasteca y otras áreas de Veracruz; Miguel Olmos para la región cahíta; Sergio Navarrete para Oaxaca y Guatemala. Se desarrolla también un área de rescate de instrumentos musicales, estudios organológicos y clasificación de objetos sonoros de acuerdo a la Sistemática de los Instrumentos Musicales creada por los alemanes Curt Sachs y Erich Von Hornbostel en 1914, entre los que se destacan Guillermo Contreras, Ana Cecilia Angüis y Felipe Flores.” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 58)

La serie fonográfica llamada Testimonio Musical de México fue realizada por Irene Vázquez, bajo la batuta de Guillermo Bonfil, y de acuerdo con Alonso Bolaños a partir de ese momento hubo mucho interés por la grabación en campo y su producción fonográfica que ayudaron a conformar diversos archivos y fonotecas de las instituciones gubernamentales.

En 1979 el INI inicia su propia serie fonográfica en un momento de cambio del proyecto indigenista que -dice-, al menos en el discurso, la perspectiva *del otro*, del indígena, “La necesidad de que sean ‘los grupos étnicos los decisores principales en los programas dirigidos a su desarrollo, para lo que se requería de un proceso previo de concientización’”. (Alonso Bolaños, 2008, pág. 64) Sin embargo, continúa más adelante “…se trata de formas muy incipientes de participación indígena:” (Alonso Bolaños, 2008, pág. 65) También, derivado del proceso de grabación y distribución de la música indígena, llevó a intentar definirla y delimitar sus características, Alonso pone algunos ejemplos, aunque no da una definición de ésta, tal vez porque no se ha llegado a un consenso. Entre 1994 y 1996 se edita y distribuye el mayor número de fonogramas a través del Sistema de Radiodifusoras Culturales Indigenistas que operaban en trece estados y treinta y cuatro lenguas indígenas. Este hecho se empató con el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional el 1° de enero de 1994 y que revoluciona también las políticas públicas dirigidas a los indígenas.

> “Conviene señalar que los editores, tanto de la Subdirección de Radio como del Departamento de Etnomusicología, nos enfrentábamos a una serie de problemas: en primer lugar, el proyecto fonográfico era el menos importante frente a lo que estaba sucediendo en el mundo indígena a raíz del levantamiento zapatista; se nos pidió, entonces, que institucionalmente no emitiéramos ningún comentario al respecto,

excepto que se tratara del apoyo que las instituciones prestaban a los indígenas. Así, los pocos comentarios de los fonogramas resultaban verdaderamente absurdos, …" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 69)

Además, continúa,

"…las contrariedades inherentes a la institución, como la burocratización al interior de las radios, la idea romántica en torno a los indígenas y, como consecuencia, la propia imagen que los trabajadores de las radios creaban de sí mismos y de la música indígena. Lo anterior se debe a que, como señala José del Val, los pueblos indígenas son forzados permanentemente a ajustar su conceptualización a la 'lógica del otro';" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 70)

En ese periodo también se generó un conflicto entre el proyecto de las radiodifusoras y el departamento de etnomusicología del INI.

"Aunque este último había apoyado a músicos locales para la realización de sus fonogramas, el problema se presentó cuando el proyecto de las emisoras incorporó la participación de los indígenas en la edición y, por lo tanto, la selección musical no correspondía al canon de lo que el Departamento de Etnomusicología establecía en ese momento como lo indígena. Las radios eligieron un repertorio musical que se refería a otra realidad vivida en las comunidades. Por ejemplo, incluyeron las canciones que entonaban los niños en las escuelas y que habían aprendido a través de las políticas de salud; éstas no discurrían sobre la naturaleza y lo sagrado, sino sobre la higiene y el cuidado personal para los niños. Debido a este conflicto, el Departamento de Etnomusicología omitió, hasta donde le fue posible, la producción y los acervos fonográficos de las radios:" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 73)

Por otro lado, parecía tener un doble discurso, pues por un lado el discurso hablaba de respeto y reconocimiento de la música indígena y por el otro decidía cuáles eran los aspectos que deberían promoverse, los grupos étnicos que participaban, los ensambles y los repertorios. Lo anterior, a decir de la autora,

"…fomenta una visión estereotipada del indio. En el contexto del levantamiento zapatista, los fonogramas del INI caracterizan a las sociedades indígenas como un elemento del patrimonio cultural, como si éstos no fueran sujetos, sino materia susceptible de compararse a las zonas arqueológicas, a los monumentos arquitectónicos o al entorno ecológico, o como si fueran sinónimos de conocimiento, de manifestaciones gastronómicas, etcétera:" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 74)

Así mismo, dice, el discurso señala que las sociedades indígenas "aportan" historia y riqueza cultural a la nación, como si la cultura se aportara y no se construyera (como un

elemento externo y no interno) y que sus tradiciones y prácticas han trascendido hasta formar parte (por fin) de la identidad nacional, como si eso -finaliza- legitimara su existencia (o los excluye si no es así).[100]

Además de las grabaciones y la radio, Alonso Bolaños considera que los encuentros y festivales son otra forma de difundir y promover la música tradicional y popular mexicana, siempre financiados por el gobierno. La industria de la música ha influido su devenir. A través de estos fenómenos músicos y danzas adquieren prestigio y pueden ser contratados para las fiestas, lo cual ha modificado sustancialmente la concepción que se tenía de la música indígena.

> "Por un lado, se incorporan los elementos que permitirán no sólo a los intérpretes, sino también a los escuchas, acceder a la Modernidad, porque la música comercial reinterpretada constituye una representación colectiva de la Modernidad. Esta construcción está influida por diversos factores, entre otros, la forma en que acceden a los medios locales y globales de comunicación, el acceso a la moda, la migración y la presencia internacional…" (Alonso Bolaños, 2008, pág. 78)

6.3.1. Música tradicional michoacana

Eduardo Sánchez Ayala, en un texto que hace para aprobar la clase de "Etnomusicología" impartida por Jorge Arturo Chamorro en la Universidad de Guadalajara, sobre la transformación de la música tradicional purépecha frente a los medios musicales predominantes, dice que esta música y en particular las *pirekuas*, por ser cantos en lengua purépecha, conserva la esencia cultural y son herramientas importantes en los eventos culturales.

> "Ha sido notoria la transformación que la música tradicional p'urhépecha ha tenido a partir de la época prehispánica, las influencias musicales de los frailes, la introducción del vals (traído de Europa) en el siglo XIX y finalmente las nuevas formas musicales en boga, como es el género musical denominado *banda*, presente en Michoacán." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 1)

Este autor considera que hay tres estilos fundamentales de componer e interpretar la música purépecha: los abajeños, que pertenecen a un género más rápido que deriva de la música que se toca en la región baja de Tierra Caliente, Michoacán, se ejecuta con orquesta de cuerda o banda de viento y se utiliza en el momento del baile ya que se zapatea y es de un tempo rápido; los sones o sonecitos regionales, surgidos a finales del siglo XIX y principios del XX, que son ejecutados por orquesta de cuerdas o banda de

[100] El entrecomillado es nuestro.

viento y son de un tempo lento; y la *pirekua*, palabra que en purépecha significa canción, que se ocupa de temas líricos y épicos, que puede interpretarse de manera individual o en grupo, a capella o acompañada por guitarras, orquesta de cuerda o de viento. El sonecito y la *pirekua* tienen el mismo tempo, pero el primero es instrumental y la segunda es cantada.

Sánchez Ayala dice, de acuerdo con Chamorro, que la pirekua es resultado del sincretismo religioso entre la tradición prehispánica y la española, "…donde gracias a la asimilación de los cantos gregorianos[101] que tuvieron los indígenas de Michoacán les permitió dotarles de técnicas musicales que fueron curtiendo[102] su manera de proyectarse por medio de un medio musical." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 5) Cita a Chamorro.

> "'Se cree que la pirekua es resultado de una combinación de ambas formas musicales: la prehispánica que utilizaba flautas, chirimías[103], ocarinas la quiringua; y la europea, con la música y los cantos religiosos que enseñaron los frailes en el siglo XVI, como lo reporta Basalenque con los cantos de los antiguos pueblos de San Juan Parangaricutiro, San Pedro Zacán, San Felipe de los Herreros y San Francisco Corupo.'" (Sánchez Ayala, 2015, pág. 4)

En su narrativa se advierte un dejo de apreciación de superioridad de la técnica europea, que "curte" la música indígena.

También hace mención de algunos "instrumentos primitivos" y actividades musicales que fueron registrados en los escritos de los frailes, en estudios arqueológicos y estudios de musicólogos, como "la chapeticha atsimueri (flautas de barro) y utuks echa (caracoles de mar)" que son instrumentos de viento, como "la sruanuecha axuniri (cuernos de venado); kiringuecha y pauembecha (tambores de madera fina y sonora, con representaciones de figuras de animales) que son instrumentos de percusión" y como la "chantsajkuecha atsimueri (sonajas de barro)". (Sánchez Ayala, 2015, pág. 5) Luego señala cómo el fraile Matutino Gilberti indica algunos términos que se usaban para referirse a los *pireris* o cantantes de *pirekuas* en su libro "Arte de la Lengua de *Mechuacan"* (1558)

> "…la forma como se les conoce a los cantantes de las *pirekuas: pirepiremuni*: cantar chansonetes; pirecuaren: cantar como borracho; *piremuni*: cantar de coro o pronunciar lo que lee; *pirehchacuni*: bendecir la mesa; *aspequa has pirequa, thiuaqua has*

[101] Pero no sólo los cantos gregorianos, sino la música vocal e instrumental polifónica, de acuerdo a Antonio Ruíz Caballero.
[102] El subrayado es propio.
[103] Al respecto Ruíz Caballero aclara que "La chirimía es de origen árabe y fue introducida por los europeos."

pirequa: dulce y suave canto; *hurimbeti pirequa*: canto llano; y *tanaqua o taporo pirequa*: canto de órgano." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 6)

Sánchéz Ayala no ve continuidad sino ruptura en la música de banda que se toca en la actualidad en las comunidades purépechas.

> "Dudo mucho que el vuelco hacia la preferencia por la banda ante la música tradicional se deba a cuestiones cognoscitivas ontológicas por parte de la sociedad p'urhépecha, es decir, que un inconsciente colectivo con raíces prehispánicas los haya incitado a volver a esos sonidos «primitivos»[104], pues en principio, el uso de percusiones e instrumentos de viento que utilizaron los *atabaleros* quienes eran ejecutadores y 'Poniánse todos guirnaldas en la cabeza de tébol, y amarillabánse las caras e iban tañendo deltan, uno, unos huesos de caimanes, otros unas tortugas', es decir interpretaban los instrumentos prehispánicos antes mencionados; no son los mismos que utiliza la *banda* en la actualidad, ya que estos son de origen europeo." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 6)

De la misma manera, continua, las *pirekuas* tampoco tienen "cercanía" con los instrumentos prehispánicos antes mencionados y los instrumentos de cuerda con los que se tocan actualmente fueron introducidos en el siglo XVII por los frailes, además de que el canto solamente era una forma de enseñanza musical con fines religiosos, por lo cual, fue "…gracias al paganismo producido fuera de esta institución y con esos instrumentos, la posible respuesta de cómo se conformó lo que actualmente conocemos como *pirekuas*." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 6)

Respecto a los temas de las *pirekuas*, Sánchez Ayala menciona que es muy común el de las flores, como «flor de canela» *urepeni tsitsiki* (flor blanca), *Súmakuatsitsiki*, 'Flor de añil', tanto que él encuentra una similitud con el género literario nahuátl *xochicuicatl* o los cantos a las flores. Pero considera que entre los purépechas los temas eran otros, dice, "Sin embargo, a lo largo del texto *La Relación de Michoacán*, de Alcalá, se nos dice que los cantos iban enfocados al fuego o a los dioses de su cultura, los cuales no tenían una referencia hacia la flor: 'Cantaban los cantares de Xarátanga, llamados canaqua (corona) y cuxúriqua (tierra)'." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 7)

Este autor también encuentra un fenómeno nuevo, la fusión entre las *pirekuas* y la música de banda, que explica es debido a la gran popularidad de la música de banda en México, principalmente en Sinaloa, y en segundo lugar en Michoacán.

> "Una peculiaridad en Michoacán es que los grupos de banda con más fama surgieron

[104] El subrayado es propio.

de comunidades indígenas la mayoría, tal es el caso de grupos como: Chucari, Cachorros de Pomacuarán, Flor de chirimoyo, Zirahuen, Purembe, Tabasqueña, Corona real, Tierra mojada, Real, Bs, Tingüinsuri, entre muchas más; donde la mayoría tienen nombres de vocablos en p'orhé y toponimia p'urhépecha y cantan en español. Sin embargo, también existen los grupos de bandas que cantan en ambos idiomas (español y p'orhé): Tanimu Banda Cj, Tanimu pireriicha, Grupo Kenda, grupo deuda, entre otros; donde además del bilingüismo musical, adecuan pirekuas al ritmo sonoro de la banda." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 7)

Otra razón que encuentra para la inclinación que se tiene por la música de banda es la inseguridad.

"Otra posible causa de la inclinación de los p'urhépechas hacia la música de banda frente a las *pirekuas* se puede deber a la asimilación de los sonidos estruendosos con la forma de vida inestable que se vive actualmente en esas comunidades; todo debido al crimen organizado que en los últimos 8 años ha estado causando estragos en la paz y seguridad de los habitantes, en especial de las comunidades indígenas que son las más vulnerables." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 7)

Sánchez Ayala afirma que actualmente la *pirekua* es una actividad creativa, permanente y tradicional en 30 comunidades, principalmente en Zacán, Cherán, Pátzcuaro, Paracho y Cumacheo. También nos dice que fue reconocida como Patrimonio Cultural Inmaterialial por la UNESCO y que continúa funcionando como herramienta de las ceremonias y rituales. En cuanto a las bodas hace una división histórica en tres etapas: "la prehispánica, con el texto de Jerónimo de Alcalá (Ed. 1904); la del siglo XIX, con la obra de Nicolás León (1888); y la actual, en la cual la fuente será la experiencia que tuve al presenciar una boda de un amigo de la comunidad indígena de Angangueo." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 8) De la primera etapa habla de la diferencia que se hacía entre las bodas de clase alta y clase baja[105]. "Todo este ritual iba acompañado de música; sin embargo, parece ser que con la intrusión de los españoles en estos territorios el Cazonci, decidió hacer una ceremonia de recibimiento donde se disponía del gran elenco musical que se utilizaba para la celebración de los dioses." (Sánchez Ayala, 2015, pág. 9) Hecho considera que confirma el cronista Beaumont.

Sobre la segunda etapa, basada en lo descrito por León a finales del siglo XIX, escribe que hay presencia del son en las ceremonias de la clase baja, en donde se

[105] El autor hace uso de los términos de clase alta y baja como un sinónimo de la estructura de castas de los purépechas.

interrumpe el baile para dar lugar al canto en lengua “tarasca” con versos “graciosos, intencionados y picantes”. “Además, se hace mención que aparte del *son*, también se hace referencia a los cantos con voz en lengua nativa, lo cual nos hace inferir que ya se comenzaba a gestar lo que conocemos como *pirekua*:” (Sánchez Ayala, 2015, pág. 9) Es decir, para el autor la música tradicional purépecha como la conocemos ahora, es resultado de un proceso histórico que cristaliza en el siglo XX, como lo que en este trabajo se considera.

En sus conclusiones Sánchez Ayala arguye que al parecer las “verdaderas canciones” purépechas no son similares a las actuales, basándose en las narrativas de los frailes conquistadores. Sin embargo, también considera que los frailes hacían una “sobreinterpretación” en sus relatos, porque eran presentados ante los reyes y el clero, como informe del avance de la evangelización para obtener más financiamiento para poder continuar con su labor. “Ya que siempre tuvieron la cautela de no hacer llegar tal cual lo que veían para que las futuras generaciones no pudieran revivir ritos antiguos y presentar una amenaza para la iglesia católica.” Esto es, que los escritos no estaban dirigidos a los indígenas ni se hacían para resguardar su cultura, por lo cual tal vez sí se parecen. Pero, debido al sincretismo derivado del hecho de que son las únicas fuentes prehispánicas de lo “verdadero” u original, tal vez no solamente no se parecen, sino que son -en palabras propias- aculturativas. También se pregunta hasta qué punto el uso del idioma purépecha en la música actual tenga la intención de proyectar su habla y sus tradiciones, si el intercalar el idioma purépecha con el español tenga la finalidad de hermanarse con los mestizos o simplemente de tener un público más amplio, y por último se pregunta si el fenómeno de la música tradicional se debe a la posibilidad de acceder a los recursos públicos[106] y obtener el sustento familiar. “No obstante, habrá que ver la realidad y analizar si en realidad con este fenómeno musical se ésta está logrando que se pierdan o ganen valores entre las comunidades indígenas.” (Sánchez Ayala, 2015, pág. 11)

Considera que ha habido una superposición de géneros de manera histórica, esto es, que se ha ido desplazando un género musical tradicional por otro: la música prehispánica fue alcanzada por la sacra, la sacra por el vals, el vals por el son y la *pirekua* y éstos por la música de banda, que ha ido tomando fuerza sobre otros géneros tradicionales en la región debido a que es más comercial y a que “…los mestizos de Michoacán, o *turisï* como les llaman los p’urhépechas, son los más envueltos en el gusto

[106] No olvidemos que ha sido ampliamente financiada a través de las políticas culturales.

por la *banda."* (Sánchez Ayala, 2015, pág. 11) Y cierra diciendo que el sincretismo musical que se vive en esta zona en la actualidad se debe a varios factores, entre los que destacan las clases sociales (el uso de la lengua española) y el consumismo capitalista, por lo que la banda, que tiene un público más amplio, está ganando terreno frente al resto de la música tradicional, en otras palabras "…los indígenas doctos en la interpretación musical prefieren a la banda ante las pirekuas por el auge y aceptación que ésta tiene en los grupos sociales de este Estado". (Sánchez Ayala, 2015, pág. 12)

Cecilia Reynoso Riqué hace un trabajo acerca de la música purépecha, cuyo territorio está dividido en cuatro regiones: la Zona Lacustre, la Sierra, la Cañada de los Once Pueblos y la Ciénega de Zacapu. Considera que los géneros más representativos de la música purépecha son el abajeño, la *pirekua*, el son y los toritos, los cuales son interpretados en contextos religiosos y festivos en general. Aunque no es música tradicional menciona otro tipo de música que forma parte de su repertorio tradicional, valga la redundancia.

> "Otro tipo de músicas no consideradas dentro de la tradición purépecha pero que, sin embargo, forman parte importante de su repertorio festivo es la así denominada (por los propios músicos purépecha) como "música clásica", que abarca oberturas, valses, pasos dobles, polkas y marchas; y, además, también se encuentran las músicas comerciales." (Reynoso Riqué, 2007, pág. 8)

Reynoso Riqué inicia su disertación diciendo que el sonecito, el abajeño y las pirekuas son la música purépecha por excelencia y que "es una tradición que constantemente se adapta y actualiza, de tal forma que la creación de nuevas piezas musicales, así como la de su ejecución, son parte inherente a las distintas actividades y necesidades que cada comunidad purépecha tiene." (Reynoso Riqué, 2007, pág. 8)

Reynoso explica que el *sonecito purépecha* o *son regional* es un subgénero del son.

> "Se presume que el origen del sonecito surgió a partir de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando algunas variantes regionales de sones comienzan a surgir en distintas partes del país a consecuencia de la introducción, desde la época Colonial, de instrumentos de cuerda rasgueada, punteada o frotada, a la vez que del desarrollo de técnicas instrumentales (Chamorro, 1999:21)." (Reynoso Riqué, 2007, pág. 9)

El sonecito es un género en tempo lento que puede ser ejecutado por una pequeña orquesta de cuerdas o por una banda de viento. De la misma manera, explica que el sonecito es un género instrumental pero que cuando lleva letra se convierte en *pirekua* o

canción purépecha.

Por su parte el abajeño o son abajeño, es un género más reciente que deriva de la práctica musical de la zona baja de Tierra Caliente, de la cual toma su nombre, pero aclara Reynoso que, “No obstante, tanto el origen del abajeño como su relación con los sones de la porción baja de Michoacán, son aún inciertos; para aclararlo habría qué llevar a cabo un estudio minucioso que abarcara el origen, desarrollo y posible relación entre ambas desde una perspectiva histórica.” (Reynoso Riqué, 2007) Y agrega que

> “… también se trata de un género instrumental que se ejecuta con orquesta de cuerdas o con banda de viento y su uso dentro de las fiestas es en el momento del baile, o más específicamente, cuando se zapatea. Pero este zapateo únicamente lo realiza el hombre, pues la mujer tiene una forma de movimiento más bien contoneado pero muy sutil que contrasta con los movimientos fuertes y precisos de la pareja masculina. A diferencia del sonecito, el abajeño es de tempo rápido y su carácter vivo.” (Reynoso Riqué, 2007, pág. 9)

Para los purépechas, dice Reynoso Rique, los géneros musicales dentro de su música tradicional se dividen en dos, sonecitos y abajeños, esto es una derivación lógica de su tempo musical en lentos y rápidos. Por su parte, la *pirekua* se adapta a uno u otro dependiendo de su carácter. Hay una práctica vocal en esta cultura, presente en las crónicas del siglo XVI, pero asegura, “En todo caso, la pirekua actual, parece ser más bien resultado de un sincretismo originado alrededor del siglo XIX (Dimas, 1995:49).” (Reynoso Riqué, 2007, pág. 10)

Respecto a la estrecha relación entre el sonecito y la pirekua, la autora escribe que

> “… ambos tienen dentro de su esquema rítmico un patrón al que se le ha asignado el nombre de cuatrillo, patrón que consta de cuatro valores irregulares dentro de un compás ternario. Se ha dicho inclusive que este patrón es lo que define a ambos géneros y simplemente si este cuatrillo no estuviera, no sería música purépecha pues su sentido cambiaría totalmente (Bautista, 2005:132).” (Reynoso Riqué, 2007, pág. 11)

Aunque algunos autores discrepan sobre la relación de la *pirekua* y el vals, Reynoso Riqué escribe que se da “por el compás ternario y por su condición de “suave, pausado y melancólico” (Dimas, 2002:59-60).” (Reynoso Riqué, 2007, pág. 11) Además de que no se puede obviar el hecho de que el vals fue uno de los géneros de baile de salón más populares de México a finales del siglo XIX e inicios del XX.

> “En relación con esto, las orquestas típicas de estas épocas también ejecutaban con

> gran frecuencia diversos valses. En Michoacán, por ejemplo, de acuerdo con algunas referencias bibliográficas, el vals ha sido parte del repertorio musical de las ceremonias matrimoniales purépecha, según lo indicó el compositor Domingo Ramos de la comunidad de Comachuén, cuando dice: "En todos estos matrimonios se toca la misma música de sones antiguos y abajeños, así como los ya muy mestizados toritos, dianas, despedidas, jarabes, hasta las golondrinas, marchas, valses, polcas, etc." (Ramos, 1988: [3])." (Reynoso Riqué, 2007, pág. 11)

De la misma manera que sucede con el origen del abajeño, la relación entre la pirekua y el vals requiere de una mayor investigación.

A decir de esta autora, lo que sí es claro respecto a la música purépecha, es que, si bien es producto del sincretismo entre lo indígena y lo europeo, tiene en su conformación características particulares que permiten hablar de una cultura musical con rasgos propios. Ella hace una selección de cinco trabajos realizados sobre la música purépecha, uno de ellos es "Sones de la guerra, rivalidad y emoción en la práctica de la música P'urhépecha" de Arturo Chamorro Escalante, que trata sobre las Competencias de música practicadas entre los pueblos purépechas, "…evento en el que las bandas o las orquestas demuestran su habilidad en su instrumento y su conocimiento en el repertorio musical, no sólo de la música purépecha, sino también en el de otros repertorios que forman parte importante de todo el conjunto de obras musicales, …" (Reynoso Riqué, 2007, pág. 13) El autor relaciona los conflictos regionales con la "rivalidad musical" "…toma a los sonidos del contexto festivo y la participación de la audiencia como parte de un conjunto de signos audibles que forman también parte esencial de esta competencia,…" (Reynoso Riqué, 2007, pág. 14)

Jorge Amós Martínez Ayala, al hablar de la enseñanza de la música tradicional de Tierra Caliente, dice que

> En Tierra Caliente la enseñanza formal de la música se dio, desde la época colonial hasta entrado el siglo XX, a través de las capillas musicales de las parroquias, bajo la dirección de un organista que se ocupaba de formar al coro y a los músicos eclesiásticos. En la región hubo buenos grupos ejecutantes de la música religiosa occidental, desde cierto mulato organista que parrandeaba con los indios de Cutzio hasta don José Corona, en el siglo XX, organista y director de orquesta autor de la marcha felicidades, que se toca el iniciar las fiestas en la región." (Martínez Ayala, 2013, pág. 1)

Al referirse a la capacidad musical de aquellos pueblos, Amós hace un breve recorrido

histórico de su música, citando a Hernando de Coria, quien escribe que desde el siglo XVI en las iglesias de aquella región había cantores y ejecutantes de trompetas, chirimías y flautas “lo cual los naturales hacen sin costa alguna sino por su curiosidad y condición natural, que es hacer los que hacen otros pueblos aunque sean poblados de mucha cantidad de gente y monasterios, aunque sean pueblos chicos como este los es.” Y citando a Andrés de Ortega y Valdivia, pone que “Tiene Ajuchitlán su capilla de indios músicos como la tienen todas las iglesias de este obispado, que es la madre de las chirimías, trompetas, flautas, campanas y órganos”. (Martínez Ayala, 2013, pág. 2) Por lo anterior, el investigador deduce que la música tradicional de Tierra Caliente adquirió complejidad y recursos técnicos en su ejecución, principalmente en el violín, es decir, el autor considera que es debido a la música occidental que la música de los pueblos indígenas “mejoran” su propia música.

Para Amós Martínez, aunque la iglesia prohibía la mezcla entre lo sagrado y lo profano, ésta se daba en la práctica e incluso se promovía a través de la “escoleta” que define como

> “la reunión de músicos con el fin de ensayar y montar nuevo repertorio, así como de enseñar a los aprendices; salvo en las orquestas que tuvieron un gran desarrollo hasta los años 30 del siglo XX, la música que se toca es de tradición oral… Ahí se transmitía el conocimiento a través de un sociolecto más o menos definido por los músicos…” (Martínez Ayala, 2013, pág. 2)

Nuevamente aparece la dualidad entre lo oral y lo escrito como un elemento clave en el método de trasmisión de la música y como factor de diferenciación entre la música “docta” y la música tradicional.

De acuerdo con Amós la enseñanza inicia en la infancia y generalmente dentro del ámbito familiar.

> La práctica musical inicia con la “afinación”, varios músicos como don Esteban “El güero” Ceja consideran afinar como el inicio y la base de un buen músico. Las estrategias para memorizar los intervalos tonales de la afinación incluyen frases mnemotécnicas; don Ricardo Gutiérrez Villa recuerda dos, uno para el arpa y otro para la guitarra de golpe o la vihuela: “Afinadito soy yo”, es la frase para el acorde en primera con los cuatro dedos con afinación en sol mayor para la mano izquierda; o bien: “En Paricutín” para recordar los intervalos de 5ª y 4ª de las cuerdas de la guitarra de golpe.” “También usan homofonías, evocan el ladrar de una perra, el piar de un pollo, el canto de un gallo, del huaco, el rebuzno, el grito del cuinique, etc.”. (Martínez Ayala, 2013, pág. 4)

Las frases mnemotécnicas también son utilizadas para zapatear, como “sapo rotete” o “pobre iguanita” para un paso básico del Balsas; o “sopa de pato” y “totopo con sal” para un son; etc. También se inicia con sones y ritmos sencillos que poco a poco se van complicando. La enseñanza se realiza en la práctica por lo que el maestro lleva al aprendiz a cantinas y fiestas luego de los doce años, en donde los jóvenes enfrentan problemas de la realidad social de su entorno, como la pobreza, la prostitución, la violencia y el alcoholismo.

Aunque cada vez se utilizan más las nuevas tecnologías y con ello música de otros lugares, Amós considera que “El músico tradicional recibe un repertorio de su familia o de su maestro; sin embargo, también aprende de otras maneras. ‘Roba’ la música de ‘oreja’, sin ‘comprarla’ o pagar por ella ni pedirla ‘regalada’ al músico que la ejecuta, se convierte entonces en músico ‘zorrero’, un músico que ejecuta repertorio ajeno.” (Martínez Ayala, 2013, pág. 5) De igual manera, los músicos construyen, compran e incluso roban los instrumentos que poseen, considerando de mayor calidad los fabricados en otros lugares como Paracho o alguna ciudad.

El historiador encuentra dos formas de especialización musical: “elige o enfrenta” un destino como bailador, músico o ebanista (laudero); entre la ejecución de música para danzas y funciones religiosas sin paga, o como músico de fandango considerados “profesionales”.

En este tipo de localidades, la música como todas las profesiones, está relacionada con supersticiones o creencias de acuerdo al éxito, la riqueza o la fama alcanzadas, por lo cual utilizan amuletos que los libren del “mal de ojo” y otras brujerías.

> “En Tierra Caliente la destreza o habilidad musical se explica no sólo por la herencia o pertenencia a una familia de buenos músicos, también por los pactos con “El amigo”, el diablo, que permite adquirir no sólo la reputación de buen músico, sino realizar algunas artes maravillosas, como hacer que el arpa toque sola o que el violín despedazado se vuelva a reconstruir.” (Martínez Ayala, 2013, pág. 6)

Finalmente, Amós explica que, aunque la música tradicional se transmite generalmente por herencia o amistad, más que por enseñanza formal y profesional, los músicos no están obligados a transmitir su repertorio pues es considerado un bien personal y son recelosos de él, pero sin llegar al individualismo porque se aprecia la música de conjunto y porque la música se hace para los bailadores. Sin embargo, debido a las políticas culturales, desde los años 30 se fomentaron los concursos exacerbando la rivalidad, por lo que los “folkloristas” fragmentaron la tradición y su continuidad. En

consecuencia, para el autor las políticas públicas que pretenden fomentar la música tradicional no solamente no logran su objetivo, sino que tienen el efecto contrario.

6.4. La música de Parangaricutiro

Iniciamos con los antecedentes de la música prehispánica de Parangaricutiro, de lo que básicamente se tiene que decir que no se encuentra mayor información, pero sabemos que existió. De igual manera, la vida de Parangaricutiro como tal, inicia a la llegada de los españoles, concretamente con la llegada de los frailes. La intervención que hicieron los frailes para cristianizar a los pobladores de Parangaricutiro no era meramente propagar la fe católica sino convertirlos en sujetos económicamente productivos, útiles para el gobierno monárquico. Las enseñanzas de los frailes era una manera ser incluyente con los indígenas que asumieron los parámetros que los colonizadores instruían, pero excluyente con aquellos que no se ciñeran a ellos. De acuerdo con eso, tanto los géneros musicales como los estilos se fueron imponiendo a partir de los parámetros impuestos por los españoles, los cuales escaparon poco a poco del ámbito meramente religioso y, por ende, tanto el tipo de música que se tocaba como la manera en que se transmitía fue acentuando la diferencia entre lo indígena, frente a lo no indígena u originario.

Una vez alcanzada la independencia, la nueva elite criolla del país replicaba los parámetros europeos en razón de continuar la civilización de las “agrestes” culturas, pero ahora a través de las nuevas instituciones mexicanas. La naciente burguesía propone una educación centralista con la intención de formar o construir al nuevo individuo que requiere el Estado, aunque los nuevos ideólogos ya no lo imponen a través de la iglesia sino de la luz de la ciencia. Lo que no cambia es el interés de crear un individuo cuya preparación -ya no características físicas- sea apropiada para el crecimiento económico de la patria, entrando de lleno en la lógica de la meritocracia tanto a nivel individual como colectivo, de donde deriva la idea de pensar que la gente y los países “pobres[107]” lo son porque no se esfuerzan lo necesario y no por el sistema que los empobrece sistemáticamente.

Ya fue mencionado con anterioridad que Parangaricutiro se mantuvo en un sistema cerrado, prácticamente estable desde la Colonia y que su nexo con el exterior fue principalmente la iglesia hasta avanzado el siglo XX. Sin embargo, la iglesia continuó ligada a la elite, ahora mexicana, y coincidían plenamente en la necesidad de elevar el nivel intelectual de los mexicanos por medio de la educación escolarizada y de enriquecer su espíritu, ya no por medio de la religión, eso ya se había logrado, sino a través de la

[107] La pobreza es una noción que introduce el sistema capitalista basada en el ingreso cuantificable de los individuos y de los países.

“alta cultura”. Por lo cual podemos decir que en Parangaricutiro la institución colonizadora civilizatoria continuó siendo por mucho tiempo la iglesia católica, también en la música.

En México y debido a las constantes pugnas por el poder tampoco se pudo avanzar mucho en la consolidación de las instituciones propias del país durante la mayor parte del siglo XIX, hasta el inicio del porfiriato en 1876, fecha que coincide con la primera partitura del acervo de la familia Cuara. Por lo anterior, se considera que hasta ese entonces la educación musical era sobre todo elitista y un logro personal. Cabe preguntarse ¿Quiénes tenían acceso a conseguir un instrumento en una economía agrícola de subsistencia?

No obstante, en un país pluricultural, a la par siguieron proliferando “las otras músicas” y más que las orquestas de cámara, el órgano y el piano, se popularizaron las orquestas y bandas que podían acompañar en ceremonias públicas y fiestas populares, tanto públicas como privadas. Entonces se da un fenómeno en ambos sentidos, por un lado, la “traducción” de la música clásica a la orquesta popular, como lo demuestra el acervo de la familia Cuara al convertir las partituras europeas en partichelas para los instrumentos que poseen, y, por el otro lado, no dejaban de componer e interpretar otro tipo de música, misma que va tomando cada vez más elementos de la música europea, entre ellos su escritura pues encontramos vestigios de ello en el acervo en las cuatro piezas que se atribuyen a Luis Cuara Guerrero pero que no son originales y no están firmadas por él, o la pieza de “Flor de Canela” publicada en la década de 1940 como una composición de 1876 pero que tampoco es original.

Un elemento importante de esta mezcla es la que se da entre las fiestas religiosas y las fiestas de los pueblos originarios, esto es, el calendario católico de santos y vírgenes se empalmó con el calendario festivo de la siembra, la cosecha, los cambios en el clima y las estaciones, la temporada de reproducción y caza de algunas especies, etcétera, que es propio de los pueblos originarios. En esta región fue y es muy vívida la religiosidad popular, en la que se mezclan no solamente las creencias sino también la manera de vivirlas: la ropa, la comida, las danzas, las ceremonias y, por supuesto, la música. En Parangaricutiro existe una clara muestra de esta mezcla en la música tradicional que acompaña sus danzas, como las que interpretan las palmeras de la capilla, la música con la que trasladan al señor de los milagros, la de la Danza de los Kúrpites, de la Danza de Chichimecas, de la Danza del Torito o de la Danza del Negrito.

La nueva realidad geopolítica global generó nuevas formas de intercambio entre los diferentes niveles de globalidad, es decir, entre lo local, lo regional, lo nacional, lo continental y lo global. A mediados del siglo XIX existe ya una incipiente industria musical

que vende materiales, instrumentos y música, se destaca que A. Wagner y Levien llega a México en 1851 y fuera una fuente de suministro de los insumos musicales provenientes del viejo continente, como lo muestra también el acervo de la familia Cuara, una fuente de consumo cultural neocolonial. Esta nueva realidad geopolítica también crea la posibilidad de una realidad cosmopolita, en la que los individuos tienen un mayor intercambio y movilidad debido a las nuevas formas de comunicación y transporte. En el caso de los músicos del acervo es clara la actitud cosmopolita, desde Luis Cuara Guerrero es notable el constante ir y venir a otros lugares, el uso del correo y el consumo de música e instrumentos, actitud que replican sus hijos en una constante búsqueda de elementos para su música y los nexos que formaron afuera de la comunidad local, tanto de amistad como con instituciones y agentes formales de la música, la industria musical y el gobierno.

Hay pues una inflexión en la música de Parangaricutiro desde el inicio del acervo musical pues a partir de la actitud cosmopolita de sus propietarios y de servir como vínculo entre las partituras europeas y su escucha en el espacio local, los convierte en agentes traductores que, aún de la mano de la iglesia, llevan y hacen suyos los nuevos parámetros de interpretación musical y, por otro lado, los vestigios de la música tradicional indican que estaba presente y que comenzaban a escribirla pero no con la intención de salvaguardarlas por lo que es probable que lo hicieran más con la intención de intercambiarlas con otros músicos, como una cuestión práctica.

Una vez alcanzada cierta estabilidad a finales del siglo XIX, el Estado mexicano continúa su empresa de consolidación de lo mexicano. Diferentes autores intentan definir lo mexicano, pero siempre desde los parámetros europeos y con la intención de unificar, por no decir anular, la diversidad pluricultural. Esta empresa es trasladada al ámbito musical, a la conformación de la música nacional o mexicana. De esa manera, en el inicio de la música mexicana hacen suya la música europea y componen valses y óperas mexicanas (o compuestos por mexicanos), en un contexto en el cual la música de los Otros sigue siendo más una curiosidad que una característica. Esta parte de la historia musical del país se ve reflejada en la primera parte del acervo pues está compuesto por música europea clásica y religiosa, así como por música clásica compuesta por los autores mexicanos de aquellos tiempos.

Para este momento es claro cómo la dualidad entre lo europeo y lo no europeo trasciende en el nuevo orden social. Las categorías de clase y raza se mezclan durante la empresa modernizadora y civilizatoria, creando una nueva nomenclatura para marcar la diferencia como: alta cultura y baja cultura; música urbana y música rural; y, por supuesto,

música de escuela y música sin escuela. La nueva diferencia está fundamentada en la estratificación económica de la sociedad, en donde los pueblos indígenas u originarios fueron integrados en el estrato más pobre. De manera tal que la diferencia inicial entre música europea y música originaria, se lleva a la diferencia entre la música de escuela frente a la música popular mexicana, aunque esta última tuviera un mayor alcance en la mayoría de la población y parecía estar reclamando su reconocimiento.

Para la segunda década del siglo XX, en el periodo posrevolucionario, se renueva la búsqueda de lo mexicano, de aquello que lo identifica y es auténticamente suyo. Las renovadas instituciones del Estado mexicano fomentan programas que promuevan "lo mexicano" bajo la perspectiva de lo vernáculo y lo folklórico, al tiempo que la industria musical comienza a crecer. Lo anterior se refleja de dos maneras en el acervo de la familia Cuara, por un lado aparece en el repertorio mucha música popular promovida por disqueras de origen extranjero con sesión de derechos de autor para su distribución en México como son la Promotora Hispano Americana de Música (PHAM), Southern Music Publishing Co, Editora Mexicana de Musica Internacional (EMMI), Grever International, Century Music, entre otras, cuyo contenido incluye música de España, Cuba, Estados Unidos y otros países de habla hispana, y aparecen firmas mexicanas como XEW y "Consígase la novia yo le pongo su casa", cuya música está ligada a la época de oro del cine mexicano. La música es de género ranchero, marchas, polkas, paso-dobles, tango, coplas, jarabe, blues, fox trot, flamenco, tangos, danzones, charleston, bolero, corrido, cumbia, huapango, jota, ronda, son cubano, vals canción, himno, balada tropical, fantasía española, nova flor, guajira, rumba, zapateado y danza. Por otro lado, tanto Felipe como Luis Cuara Amezcua incursionan en concursos y eventos de música que promueve el gobierno mexicano.

El reconocimiento de la música popular como parte de la identidad mexicana lleva a una nueva reclasificación de ésta puesto que, por una parte, abarcaba demasiado, y, por la otra, había música que seguía sin caber en ella. Así tenemos que una parte es la música popular comercial, otra es la música popular mexicana que incluye la utilizada en el espectáculo folklórico, las cuales son parcialmente comerciales[108], pero hay otra música ligada a las tradiciones de los pueblos que sigue sin aparecer salvo en acontecimientos locales. Diferentes autores coinciden en que el acercamiento a esta música se hizo en un principio apelando a lo indígena u originario mediante la etnomusicología, más dentro del

[108] Se hacen grabaciones, pero tienen un público más restringido, compuesto principalmente a las personas que viven del espectáculo de la música mexicana y del folklórico.

ámbito de la antropología que de la música, o más como una peculiaridad de los grupos que como una forma de arte[109]. Pero su valor musical es innegable y aunque hay tantos estilos como grupos culturales en México, se pueden englobar y reconocer como una forma de expresión artísticas viva, presente en cada pueblo y ligada a las tradiciones ancestrales de los pueblos originarios, la música tradicional.

Una vez que fue distinguida y reconocida la música tradicional como una forma de arte, producto del devenir histórico del país, pero con personalidad y fines propios aparece una primera discusión respecto a su tratamiento. A la par de que el gobierno promueve espacios de representación para su integración al bagaje nacional, algunos comienzan a apelar por su esencia y a buscar elementos indígenas puros, esto es, ven en la actitud del gobierno un proceso de apropiación cultural con unos fines distintos a la tradición y una suerte de institucionalización de la cultura. De esa manera, el hecho de que los músicos participaran en los espacios de representación que abre el gobierno como lo hacen los músicos de la familia Cuara, los convierte a ellos mismos en agentes de cambio. Además, el reconocimiento de los músicos como entes individuales por parte del gobierno irrumpe en la realidad de la música local, como lo mencionan diversos autores, pues se pasa de una música anónima y comunitaria a un proceso de individualización y autoría o propiedad de las piezas, insertando una nueva expectativa en los músicos tradicionales, de reconocimiento social y monetario. Es por ello que comienzan a escribir las piezas con la actitud accidental de, ahora sí, salvaguardarlas. Con ello también se modifica la manera de transmitir los conocimientos de una generación a otra, lo que antes se hacía de manera práctica y en el recinto familiar, comienza un proceso de escolarización, también a imagen y semejanza del modelo occidental. Al respecto, los músicos de Parangaricutiro comenzaron a utilizar dos libros para enseñar solfeo, “Solfeo de los solfeos” y “Método de solfeo de Hilarión Eslava”.

Al revalorarse la música tradicional y darse en consecuencia un renovado empeño por componerla y salvaguardarla, la música tradicional deja de ser reminiscencias o supervivencias de épocas pasadas, algo estático que ha perdurado en el tiempo, una antigüedad, y se reconoce como una tradición viva. Al ser una tradición viva admite la posibilidad de la variabilidad en concordancia con el cambio que sufre la propia comunidad como contexto y sentido de dicha tradición. Es así como aparecen las partituras de música

[109] Hay una discusión referente a la distinción entre arte y artesanía, algunos consideran que la distinción viene del hecho de que es arte hecho por los Otros. En esos términos, la música tradicional sería una artesanía musical y tiene sentido si, por ejemplo, consideramos que las guitarras de Paracho son guitarras artesanales y no simplemente guitarras.

tradicional en el acervo de la familia Cuara. En el repertorio de la música tradicional del acervo hay una pieza, el “Sonecito Carbonero” sin autor que tiene fecha de 1919, hay algunas piezas más con fecha anterior a la erupción del Volcán Paricutín, “No me olvides” de Daniel Plancarte de Patámban, de 1937, “Sonecito” sin autor de 1938, “Pátzcuaro” con un nombre ilegible de 1939, “Abajeño” de Pamatácuaro con firma ilegible de 1940 y una pieza sin nombre y sin autor con fecha del 18 de diciembre de 1941. De los dueños del acervo está “Guarári” con fecha del 28 de marzo de 1941, pero es una copia hecha por Luis Cuara Amezcua en recuerdo de su padre.

En Parangaricutiro no existen lauderos, por consecuencia los instrumentos, partituras y accesorios han sido adquiridos en otros lugares como lo muestra el acervo con los catálogos, y los sellos de las marcas y casas de música que contiene. El lugar más inmediato para conseguir los insumos musicales fue Morelia, la capital del Estado, pero también la Ciudad de México y Guadalajara. Estos lugares fungieron como nexos o nodos musicales entre los músicos de Parangaricutiro y la música europea en la primera parte del acervo. Después se expande el nexo con la música de otras latitudes, particularmente de Estados Unidos en la segunda y tercera parte del acorvo. Seguramente, en la actualidad el nexo de los músicos con otros músicos y la fuente de materiales debe estar abierto a todo el mundo a través de las plataformas, las nuevas tecnologías y el sistema de paquetería de la actualidad.

6.4.1. La música tradicional de Parangaricutiro

La discusión respecto a los términos adecuados para definir diferentes tipos de música se da en la academia y no en los pueblos. En los pueblos lo que se vive es la distinción entre los “indios” y la “gente de razón”. Luis Anguiano, originario de Parangaricutiro, escribió

> “Como casi todos los pueblos San Juan estaba dividido en ‘gentes de razón’ o ‘*tzimiechas*’ e indios… Las familias de razón estaban constituidas por el clan de los Méndez, por los Ortiz, los hijos de don Abundio López, Justino y don Chema, por los Escalera, los Melgoza y los Herrera; el resto éramos indígenas…Excepción hecha de Ezequiel, quien se casó con Abigail Soto, prima mía, ninguno de ellos (de los Méndez) se ha mezclado con indígenas. Los Ortiz son menos numerosos y estos sí se han mezclado con los naturales… Las principales familias indígenas eran los Soto, los Aguilar, los Velásquez, los Mincitar, los Campoverde, los Guerrero, los Ventura, los Ursulo, los Contreras, los Equihua y los Anguiano, quienes gozaban de grande consideración entre el común de indígenas. Todas estas familias a pesar de su rusticidad y natural

> humildad mantenían cierta altivez en su trato y procuraban emparentar entre sí. Casi todos los *hurendis* o principales pertenecían a ellas y los cargos directivos de la Comunidad siempre recaían en algunos miembros de estas casas… Los Equihua y los Anguiano cultivaban cierto orgullo de casta, sobre todo en sus relaciones con la gente de razón, por la que sentían algún desdén. Así como los Méndez evitaban las uniones de sus hijos con gente natural, las dos familias indígenas citadas tenían animadversión por los enlaces de algunos de sus hijos con gente de razón… Dicen que mi tío Cayetano Equihua cuando supo que el joven Ortiz pretendía a su prima, rio y dijo: 'Qué no se habrán dado cuenta esos que los Equihua somos '*tirípiti*' y '*teyácata*' (oro y plata) y que ellos son cobre, '*cazo ucua*' (con lo que hacen los cazos)'". (Anguiano Equihua, 1989, págs. 37-39)

La publicación de Anguiano es una publicación póstuma y la realidad que él describe debe corresponder al siglo XIX, en donde es notable que no aparece el apellido Cuara. Sin embargo, su narración permite comprender la manera en la que se dividía la sociedad de Parangaricutiro y cómo eso debió reflejarse en la música. De esa manera podemos asumir que en el ámbito cercano a la iglesia se apreciaba la música europea, ya fuera clásica o sacra, por lo cual dentro del acervo musical varios dueños de las partituras de la primera etapa son sacerdotes. También en esa parte del acervo encontramos en los nombres varios "Dones", "Señores" y un Licenciado. Estas distinciones refieren a una naciente estratificación social, con un matiz económico-educativo.

De manera general, la música purépecha tiene varios géneros: el son, el abajeño, el torito y la pirekua. En Parangaricutiro se tocan el son, el abajeño, el torito y el jarabe, y aunque se reconoce la pirekua como canto purépecha no es algo que se practique, porque la música purépecha en Parangaricutiro se ejecuta con la banda o la orquesta y está relacionada con el baile y las danzas en el contexto de las fiestas. Es probable que, al perderse la lengua purépecha en esta población, se haya perdido con ella la modalidad del canto y, aunque cada vez sea más común escuchar pirekuas en español, no parece tener cabida en la tradición de Parangaricutiro.

Algunos autores reconocen en la música purépecha la característica de la competencia: entre pireris, entre conjuntos o entre la música de un pueblo y otro, como resultado de rivalidades que se han generado a lo largo del tiempo. En Parangaricutiro esa característica se manifiesta de manera clara en la Competencia de la Danza de los Kúrpites cada ocho de enero, ésta es una danza de paso masculina y para llevarse a cabo

el pueblo se divide en dos, el Barrio de San Mateo y el Barrio de San Miguel, en donde los jóvenes solteros de cada barrio se organizan y eligen a sus mejores danzantes para competir con el otro barrio. El día de la competencia se reúnen en la plaza a las dos de la tarde en donde a través de los pasos de baile manifiestan su hombría y consiguen atraer la atención de las muchachas casaderas. En la Competencia no solamente compiten los barrios sino también las orquestas musicales que los acompañan. Cabe mencionar que, debido a la relevancia del evento, éste está presupuestado en el municipio y se realiza conforme a un reglamento que fue publicado en el Periódico Oficial del Estado de Michoacán, mismo que fue elaborado entre miembros del ayuntamiento y el Comité Kurpiticha. Cada año, se revisa el reglamento entre los miembros del Ayuntamiento en turno, el Comité Kurpiticha y los Encabezados o representantes de ambos barrios en ese año, del Barrio de San Mateo y del Barrio de San Miguel. Al inicio del reglamento dice

"El presente Reglamento no pretende limitar a los jóvenes ni a los señores en la realización y organización de esta tradición, lo único que se requiere es que se lleve a cabo en forma ordenada y disciplinada, con respeto a la sociedad en general, con el propósito de rescatar, conservar y promover esta herencia tradicional de nuestros abuelos y sobre todo, pensando en transmitir a nuestros hijos y a las generaciones venideras esta herencia cultural que siempre ha sido orgullo de nuestro pueblo." (Reglamento de la Danza de los Kúrpites, 2010, pág. 2)

Respecto a la participación de las orquestas tiene varios Artículos:

"Artículo 13. La música que deberán de tocar las orquestas durante las llevadas, o durante el recorrido entre una y otra deberá de ser la tradicional de la danza (abajeños, toritos, sones y jarabes)…

Artículo 34. Las orquestas contarán con equipo de sonido para su participación, por lo que no serán calificadas, solo recibirán reconocimiento por el H. Ayuntamiento…

Artículo 37. Las orquestas deberán tocar abajeños completos de tres estrofas, sin distorsión alguna, ni popurrís y sin finales que no vayan acordes a la música que está interpretando." (Reglamento de la Danza de los Kúrpites, 2010)

Con ello dejan claro el tipo de música que se puede interpretar y que no pueden ser modificadas las piezas, puesto que la intención del reglamento es cuidar la tradición. Por el tamaño del evento las orquestas necesitan sonido y por ese motivo no premian a la orquesta ganadora, pero tanto los Kúrpites y como el público local siempre las evalúa en términos de competencia, tomando partido por una de las orquestas participantes.

Los motivos de las composiciones tradicionales en Parangaricutiro están ligadas a eventos y fechas importantes, a lugares, hay algunos que llevan nombres de mujeres, pero sobre todo están ligadas a la Danza de los Kúrpites. Así tenemos en el repertorio del acervo títulos como: “Son”, Sonecito” y “Abajeño” sin autores; “Son de San Juan” y “Doctor Ramirito” de Rodolfo Macías; “San Juan Guanarántzin”, “María Teresa”, “Colegio de Bachilleres” o “Muchachas de San Juan” de Luis Cuara Amezcua; o el “Tarepetito” y “Evita” de M. Gutiérrez M.

La tradición del coro de la iglesia en Parangaricutiro está muy arraigada, viene desde el tiempo de los frailes. Durante mucho tiempo estuvo dirigida por el Maestro y Compositor Rodolfo Macías probablemente porque podía tocar el órgano del Santuario del Señor de los Milagros, como también por sacerdotes y religiosas. De acuerdo a Don Jesús Velázquez, por iniciativa del padre Rafael Mendoza, Luis Cuara le ayudó a conformar y dirigir una orquesta juvenil a finales de la década de 1980, la cual tocaba tanto música tradicional como música para las ceremonias eclesiásticas. Debido a ello, en el repertorio del acervo de la familia Cuara de nuevo aparece música de iglesia, pero ya no corresponde a la música sacra de finales del siglo XIX sino la música que se utiliza ahora.

Aunque no está claro en la memoria de los familiares éstos coinciden en afirmar que Luis Cuara Guerrero era músico de escuela y aunque no es posible saber si su papá, que también se llamaba Felipe Cuara, era músico, ni la razón por la cual Luis tuvo acceso a la escuela, sí sabemos que él enseñó a sus hijos (no sabemos si a todos) Felipe y Luis de la manera tradicional. Podemos suponer que tal vez Luis Cuara padre fue beneficiado por el gobierno para estudiar música, como pasó con pasó con Julián Carrillo, y que eso mismo explicara su viaje a España. Lo que sí queda patente es que ni Felipe ni Luis Cuara Amezcua enseñaron música a sus hijos como lo marca la tradición. Al respecto se puede considerar que el evento del Volcán Paricutín, rompió con esa tradición puesto que los hombres tuvieron que emigrar a otros lugares para trabajar y los separó de sus familias al menos temporalmente. Finalmente, Felipe se fue definitivamente de Parangaricutiro con su familia y tal vez, al vivir fuera de la tradición ya no tuvo sentido darle continuidad. Luis se reintegró al pueblo y a la tradición, y este fue su periodo más fructífero como músico y compositor de música tradicional, pero con él terminó la tradición musical de la familia Cuara. Otros músicos de Parangaricutiro continúan tocando música tradicional, pero es innegable el importante legado de la familia Cuara a través de su música y de su acervo.

CAPÍTULO 7. Resiliencia cultural, una nueva perspectiva

Ha sido complicado llegar a esta parte del trabajo puesto que las perspectivas que vienen del Sur y que hablan de decolonialidad, cuestionan de alguna manera todas las estructuras que soportan o atraviesan los Estados en tanto que cúspide de la forma de organización en la cultura occidental, entre ellas las ciencias, del pensamiento y el conocimiento en general, a la cual pertenecen las instituciones universitarias desde las cuales pretendemos escribir; es decir, existe una contradicción inherente desde el lugar de enunciación.

En un principio nos cuestionábamos el porqué de la música tradicional, su pervivencia o supervivencia y su significado en el contexto en el que surge. Hablábamos de adaptación, resistencia, resignificación, restauración, pérdida, remanente, actualización, apropiación, continuidades y discontinuidades, etcétera.

Después de la revisión que hemos hecho de su devenir histórico nos hacemos un nuevo planteamiento, la *resiliencia cultural*. Para poder analizar el significado y la aplicación de este concepto vamos a dilucidar sobre lo que entendemos por cultura y, por otro lado, lo que entendemos por resiliencia, para poder, de manera dialéctica, llegar a una solución.

7.1. Cultura

Dice José Lorite Mena que

> "Si existiera una naturaleza humana –en el sentido absoluto (espiritualista o materialista –reduccionista)- no habría que explicarla. Sólo porque se construye es necesario interpretarla. De tal forma que cualquier delimitación (mítica, filosófica, científica, ideológica, política, económica, psicológica…) constituye una interpretación más o menos válida, convincente o eficaz según su pertinencia histórica, de la naturaleza humana" (Lorite Mena, 1987, pág. 82).

El ser humano y su mundo, como entes o como ideas, no son objetos simples sino complejos debido a una dualidad originaria que les atraviesa. En primer lugar, el ser humano contiene dos géneros, es un mismo ser y dos cuerpos a la vez, hay un dimorfismo sexual, lo cual implica dos maneras de percibir y relacionarse con su entorno, que se ve reflejado al dar un sentido o interpretación del mismo en la dualidad masculino-femenina. En segundo lugar, esa interpretación o sentido que otorga a su entorno divide su realidad en una realidad presencial o corporal y una realidad simbólica o del orden de la representación, la dualidad del ser y la cultura, o del ser en la cultura. De acuerdo con el Diccionario de Antropología de Barfield, la Antropología Filosófica es la "Rama de la filosofía que se propone demostrar que, en razón de la indefinición predominante de su

naturaleza, el hombre es ese animal que en gran medida debe determinarse a sí mismo." (Barfield, Thomas (Ed.), 2000, pág. 73)

Otra manera de expresar esta dualidad es dividir la realidad humana entre lo biológico y lo cultural. Del lado de lo biológico, que es su realidad presencial, el ser humano es un ser social, es decir, que vive en comunidad. Este ser social, al tener un cuerpo fisiológico se rige por el instinto de satisfacer sus necesidades, pero la manera en la que lo hace es construida entre todos a través del tiempo, la dualidad entre lo individual y lo colectivo, entre lo subjetivo y lo intersubjetivo, en donde la objetividad parece más una utopía.

La dualidad de lo corporal o de los sentidos y lo mental o del pensamiento es otra de sus aristas. Es decir, a partir de su cuerpo es que penetra en el mundo, pero es a partir de los procesos mentales que lo interpreta y lo llena de sentido a través de o mediado por un lenguaje. Esta dualidad no quiere decir que haya una oposición entre la naturaleza y el pensamiento o la razón, sin embargo, en la cultura occidental así ha sido, como si la función del pensamiento fuera superior a lo sensorial, tal vez debido a que el ser humano al ser consciente de sí mismo se libera de la determinación fisiológica y al ser libre se diversifica. Libera la manera de conocer el mundo, libera la episteme, creando muchos mundos posibles, la multiculturalidad o pluriculturalidad, que va más allá de un origen morfogenético, filogenético o racial.

La conciencia de sí, de la finitud corporal, implica también la idea de la trascendencia, la idea de que hay algo más allá de lo aparente, esto es, la dualidad de lo mundano y de lo espiritual. Esta idea de trascender lo terrenal ligada a la libertad de pensamiento antes mencionada, nos lleva a la libertad de acción mediada por la dualidad del bien y del mal, es decir, el ser humano es también un ser moral o inmoral, que actúa de manera adecuada o inadecuada según las normas creadas y la idea de destino, le otorga una finalidad o propósito en este mundo y el otro, el más allá, moldeando su comportamiento.

Estas dualidades, su consciencia de sí, lo contrastan con lo otro, con lo distinto a sí mismo. La otredad del mundo, tanto del mundo físico como del espiritual, la otredad del género, la otredad de los otros mundos posibles, crea en los individuos y los grupos una identidad propia caracterizada por, valga la redundancia, todas aquellas características o manifestaciones del yo que les distinguen de manera afirmativa.

De esa manera entendemos por cultura todo aquello que el ser humano, de manera individual y colectiva, a través de su percepción del mundo, corporal y mental, le permite

crear un origen y una concepción de sí mismo y de su entorno, una antropogonía, una cosmogonía y una cosmovisión, así como un destino o trascendencia, que le permite comprenderse en el mundo y actuar en él. La actuación en el mundo está mediada por objetos materiales e inmateriales que se manifiestan en actitudes y cosas perceptibles de la identidad denominadas manifestaciones culturales.

Debido a la complejidad y diversidad humana, la cultura es una construcción representativa del universo humano en constante reelaboración y, en tanto que construcción, es siempre un residuo de posibilidades. De esa manera, no solamente hay una diversidad de posibilidades culturales, sino que también hay un cambio constante al interior de cada sistema construido, en otras palabras, el cambio cultural deriva de la dualidad de la inmanencia y la trascendencia, de lo que es propio de este ser y aquello que es consecuencia de o derivación de tal ser.

Por lo anterior, también han existido muchas maneras de definir la cultura. Aunque los seres humanos, al encontrarse con otros seres humanos distintos a sí mismos siempre se han cuestionado sobre esta diferencia, generalmente se ha dado en términos de una incomprensión del otro, incluso la negación del otro, su deshumanización. La aceptación de esa pluralidad humana, la tolerancia de la multiculturalidad, es algo relativamente nuevo en el devenir histórico de la humanidad. Según el Diccionario de Antropología de Barfield, el antropólogo estadounidense Tylor fue un pionero en esta empresa, dice, “E.B. TYLOR (1871) fue el primero en usar esta voz en sentido antropológico, que memorablemente definió como ese «todo complejo que integra saber, creencia, arte, moral, ley, costumbre y cualquier otra capacidad y hábito adquiridos por el humano como miembro de la sociedad».” (Barfield, Thomas (Ed.), 2000, pág. 183)

Las diferentes culturas tampoco son sistemas cerrados, sin relación con otros sistemas, ni tampoco significa que no hayan tenido influencias unos en otros a lo largo de la historia y aunque en fechas recientes el ser humano ha llegado a la conformación de una sociedad global se sabe que desde antes de ser homo sapiens sapiens, los homínidos tuvieron diferentes formas de intercambio entre sí.

> “Sin embargo, las sociedades son difícilmente autónomas; existen en el seno de relaciones de comercio, de dependencia mutua y (sobre todo) en relaciones de dominio y sumisión con otras. Hoy más de la mitad de la población mundial es multilingüe, y estos cambios y mixturas globales no son recientes (o posmodernos), sino que datan directamente del tiempo de los grandes exploradores europeos y de mucho antes.” (Barfield, Thomas (Ed.), 2000, pág. 186)

Los cambios en las culturas han sido interpretados de diversas maneras desde la antropología. En un principio, a finales del siglo XIX, los evolucionistas leían las diferencias dentro de un desarrollo lineal del ser humano que iba de lo salvaje a los civilizado, ligada a una evolución de la naturaleza corporal que suponía un mayor intelecto en unos grupos que en otros y en donde occidente era la cúspide a la cual todos los grupos deberían alcanzar al terminar su proceso evolutivo. De esa manera, las diferencias en las manifestaciones culturales derivaban de un mayor o un menor desarrollo evolutivo del grupo.

Luego, a principios del siglo XX, el difusionismo consideró que los cambios en las culturas se daban por una imitación o difusión de los rasgos culturales, como una especie de accidente histórico, e introdujeron la noción de aculturación, es decir, un cambio generado por el contacto prolongado con una sociedad dominante. Esta idea, aunque ya no implica un camino único de cambio, si mantiene la idea de la superioridad de una cultura sobre otra.

A mediados del siglo pasado, tratando de evitar el indeterminismo cultural, la ecología cultural introdujo la idea de que las diferencias entre los grupos se daban a partir de su relación con el entorno, es decir, que habría una solución previsible ante un mismo estímulo o necesidad a resolver. Luego, al percatarse de que los grupos humanos no responden necesariamente de la misma manera ante el entorno, el relativismo cultural llegó a la conclusión de que todo estaba culturalmente mediado. Nuevamente, por ese mismo tiempo y tratando también de evitar el indeterminismo, el funcionalismo cultural propone que las culturas están o son sistemas relativamente integrados y estables, cuya estabilidad depende de la utilidad o funcionalidad de sus componentes, por lo cual, los cambios pueden ser generados por fuerzas internas como una adaptación y externas como una aculturación.

Para finalizar el siglo pasado, la teoría del sistema mundo consideraba que estaba en curso un proceso homogeneizador de la cultura, el derrumbamiento de las fronteras y, de nuevo, el fin de las diferencias, el fin de la historia. De causalidad múltiple, el hibridismo o sincretismo cultural y el mestizaje racial, nuevamente apuntaban hacia el triunfo de occidente como la amalgama o el pegamento que unificaría a todas las culturas. A pesar de que se hablaba en términos de interculturalidad, es decir, de una relación equitativa entre las diferentes culturas, subyace la idea de la superioridad occidental. Por ejemplo, se mantiene intacta la dicotomía entre las sociedades tradicionales, simples, preindustriales, rurales, pequeñas, aisladas o naturales, frente a las sociedades

modernas, complejas, industriales, urbanas, nacionales, abiertas, racionales.

Sin pretender dar por terminada esta discusión o de dar una definición definitiva de la cultura, podemos decir que la cultura ha sido entendida como modo de vida, como universo simbólico, como cúmulo de sabiduría, como todo aquello que media y da sentido a la vida de los seres humanos, como una cosmovisión, como aquello que nos humaniza y nos vuelve parte de un grupo, como identidad, etcétera. La cultura se manifiesta en todos los aspectos de la vida de los seres humanos, tanto en las cosas materiales como en las inmateriales. Uno de esos aspectos, presente en la vida de todos los grupos, es la música, que transita entre lo material y lo inmaterial, entre los instrumentos que la posibilitan y los sonidos efímeros que producen; y cuya creación, originalidad, mezcla y transmisión es motivo de este texto.

7.2. Resiliencia

Según el diccionario de la Real Academia Española, relisiencia, viene del inglés "resilience", y éste deriva del latín resiliens, -entis, resilīre 'saltar hacia atrás, rebotar', 'replegarse'." En consecuencia, se entiende como la "capacidad de adaptación de un ser vivo frente a un agente perturbador o un estado o situación adversos", o como la "capacidad de un material, mecanismo o sistema para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido." (Real Academia Española, 2023)

En una revisión del concepto, Barrero, Riaño y Rincón, aseguran que la resiliencia aparece en las Ciencias Humanas en la psicología positiva.

> "El núcleo de la resiliencia es la psicología positiva, está comprendida como una postura edificadora y optimista que está centrada en una perspectiva de desarrollo, en la que los seres humanos son entendidos desde sus habilidades, lo que les permitan afrontar eventos difíciles y adaptarse para sobreponerse satisfactoriamente de situaciones complejas después de haberlas experimentado (Lamas, 2004)." (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 122)

Las autoras parten de la definición de la resiliencia como una capacidad de los seres humanos de afrontar la adversidad y dicen que eso ha sido una preocupación de las disciplinas científicas, principalmente de la psicología. Con ello las autoras ubican a la resiliencia en el espacio de la "salud" ya sea física, mental, pública, comunitaria, etc. Y agregan que "Las personas con dificultades buscan de manera constante satisfacción y alegría, pues esperan tener vidas con mayor significado (Seligman et al., 2006)", lo cual implicaría que los seres humanos están en una búsqueda constante de tener salud.

Luego toman otra definición “Desde la psicología se entiende a la resiliencia como ‘la capacidad de los sujetos y grupos sociales de resignificar situaciones adversas a partir de la creación de posibilidades de salida de las mismas, a estados, incluso, de mayor bienestar que los previos al trauma o condición desfavorable’ (Ramognini, 2008, p. 18).” En ese sentido, la resiliencia es una capacidad inherente a los seres humanos. De acuerdo a otro autor, Fiorentino, continúan diciendo que “la resiliencia es el resultado de un proceso sistemático entre factores protectores y de riesgo, que puede ser estructurado, impulsado y promovido” (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 122), con lo cual se entiende que la resiliencia no es una capacidad que simplemente aparece, sino que 1. Es un proceso sistemático, algo que sucede de acuerdo a una serie de eventos o hechos engarzados y 2. Que es un evento complejo puesto que esos diferentes eventos o hechos son variables.

En otra definición la resiliencia aparece como “una capacidad de enfrentar efectivamente situaciones estresantes, severas y acumulativas” (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 123), lo cual caracteriza a las variables como “factores de riesgo”, es decir, como hechos negativos, aunque eso no implica que no estén involucrados otros factores positivos. Al hablar de acumulación también se hace referencia a que las variables suceden dentro de un periodo de tiempo determinado. Mencionan un estudio realizado por Rutter, que incluye el concepto de “invulnerabilidad” como un rasgo necesario, pero no definitorio de la resiliencia, “dado que esta se configura como un rasgo de personalidad, mientras que la resiliencia es un proceso que involucra elementos extrínsecos que pueden ser potencializados.” De esa manera, los factores involucrados se distinguen también entre factores internos y externos.

Para otro autor, “Cyrulnik (2001), la clave de la resiliencia se encuentra en el afecto, la solidaridad y en el contacto con los demás, describe el concepto de “oxímoron”, para explicar como una figura integra términos opuestos para generar un nuevo significado.” (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 123) Un oxímoron es una figura retórica que combina dos palabras opuestas en una misma estructura sintáctica para generar un nuevo sentido, como un claroscuro o un ruido ensordecedor. En esta definición se enfatizan dos elementos: 1. Que el ser humano es un ser social o comunitario y 2. Que en el devenir de los factores que intervienen en la resiliencia sucede una especie de dialéctica o síntesis entre contrarios. Ese autor considera que se puede diferenciar entre la parte afectada y lo que resulta resiliente, es decir que, aunque haya resiliencia no significa que se regrese al estado original, sino que implica una pérdida y una etapa sana

o, como nos enseñó la pandemia, una nueva normalidad.

Más adelante las autoras escriben que “La resiliencia se ha representado como un conjunto de procesos psicológicos y sociales que permiten adoptar una vida saludable, viviendo en un contexto insano.” (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 123) En tal caso, el “contexto insano” puede ser caracterizado y delimitado temporalmente.

Luego escriben que

> “Conforme con lo anterior, Stefan Vanistendael una de las personas que ha desarrollado el concepto y explorado sus aplicaciones, menciona que los seres humanos tienen una herencia genética y de allí la resiliencia puede tener algún tipo de influencia; sin embargo, este aspecto no es determinante dado que, el aspecto biológico tiene necesidad de interactuar con su medio para construirse. Así pues, no se puede pretender separar el aspecto innato y lo adquirido por el entorno. En la vida real lo que se adquiere gracias a la interacción con el medio, no puede desligarse de lo innato y viceversa (Vanistendael, 2005)”. (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 123)

El comentario anterior hace alusión a la naturaleza del ente que presenta la resiliencia, si es una persona habla de herencia genética, pero si hablamos de un conjunto de personas tendremos que hablar de lo que caracteriza a ese grupo social, su herencia cultural. Luego dice que tal herencia entra necesariamente en contacto con el entorno para constituirse, y agregamos, para reconstituirse, por lo cual se deriva que la resiliencia va acompañada del cambio y la adaptación al cambio habitual de las cosas, aunque, como ya se mencionó, en circunstancias adversas.

Ya se dijo que no es una característica de invulnerabilidad dada, por lo cual ésta no se adquiere de un momento a otro, sino que, precisan las autoras que es una capacidad que se genera gracias a un “proceso dinámico evolutivo” que permite acceder a otra realidad mejorando las “estrategias de intervención”. En otras palabras, a la vez que va cambiando la realidad se modifican también la manera de acercarse a la misma. Como no es una acción única en un momento de crisis, la resiliencia puede manifestarse en otros momentos, aunque no de manera tan evidente.

De acuerdo con Stefan Vanistendael, continúan Barrero, Riaño y Rincón, la resiliencia tiene un elemento de resistencia y “’una dimensión de construcción o de deconstrucción de la vida.’” (Barrero Plazas, Riaño Ospina, & Rincón Rojas, 2018, pág. 125) Según este argumento, al no ser algo que sucede de pronto y una sola vez, sino que

puede representar también un proceso de aprendizaje. Y por ende de enseñanza.

Finalmente mencionan que la resiliencia es difícil de estudiar porque no es algo que se pueda observar a simple vista como sí se pueden observar sus consecuencias, es decir, para determinar la resiliencia es preciso hacer un análisis retrospectivo, un análisis histórico.

Por otro lado, María Belén Parra Parra la resiliencia ha incursionado en el campo de las ciencias humanas en los últimos 15 años, de la misma manera que lo han hecho otros términos importados desde otros campos de las ciencias, el cual nace en el campo de la física y que es utilizado en la ingeniería civil y la metalurgia para referirse a la capacidad que tienen algunos materiales para recobrar su forma original después de haber sido sometidos a "altas presiones", lo cual supone una restauración. La autora explica que mucho tiempo las ciencias humanas se centraban en el estudio de la patología o la enfermedad

> "…de ahí que, cuando algunos científicos descubrieron que ciertos niños expuestos a condiciones de vida adversas, lograban sobreponerse favorablemente en lugar de acabar siendo adultos "dañados" -como se suponía- se iniciaron las primeras investigaciones sobre resiliencia dadas por la inconsistencia de los modelos teóricos prevalentes hasta ese momento." (Parra Parra, 2007, pág. 2)

Cita un primer trabajo de Emmy Werner y Ruth Smith en 1992. En la primera etapa de su trabajo esas autoras hablaron de invulnerabilidad de los individuos que estudiaban pero que se sustituyó por el de resiliencia y a partir de entonces el interés en el tema aumentó tanto en el estudio de las cualidades individuales de las personas como de las familias y la sociedad, etcétera. Y asienta que "Esta capacidad de resistir y rehacerse quizá sea tan antigua como la humanidad y constituya la única forma efectiva de supervivencia." (Parra Parra, 2007, pág. 3)

Una segunda generación de investigadores, entre los que menciona Parra a Rutter y Grotberg, propusieron el estudio de la "interacción dinámica" entre los factores que llevan a la resiliencia. Luego de analizar varias definiciones de la palabra, expresa que la que tiene más consenso dice que la resiliencia es "'…la capacidad del ser humano para hacer frente a las adversidades de la vida, superarlas y ser transformado positivamente por ellas (Munist y otros, 1998, en Melillo y Suárez Ojeda, 2001).'" (Parra Parra, 2007, pág. 5) De ese análisis la investigadora concluye que la resiliencia tiene tres aspectos fundamentales: 1. La adversidad, amenaza o riesgo; 2. La superación de la adversidad o adaptación positiva; y 3. Un proceso de interacción dinámica de factores cognitivos, emocionales y

socioculturales.

Parra escribe que Bowlby introduce la resiliencia en el campo de la psicología, definiéndola como un “resorte moral” o cualidad de la persona que no se desanima y no se deja abatir. Después De la torre la define por su parte como “’… el reconocer y acrecentar las propias capacidades para afrontar los grandes problemas y conseguir sacar de la vida el mayor partido posible.’ (De la torre, 2003, en López, s.a)” Esta última definición implica la posibilidad de que en el proceso intervenga un elemento consciente o una intención para lograr llegar a la resiliencia.

De acuerdo con Parra, Seligman asienta que la psicología positiva dista mucho de ser un movimiento filosófico o espiritual de autoayuda sino una rama que busca comprender, a través de la investigación científica, aquellos procesos que subyacen a las cualidades y emociones positivas de los seres humanos. También menciona que desde la corriente humanista en la psicología positiva se habla de autoactualización.

Por otra parte, desde la psicología aplicada se habla de una realidad social única en cada contexto significativo va ligado a la experiencia de vida. “Este modelo introduce un punto de vista diferente al del campo social en lo referente al concepto de adaptación; entendido como el proceso mediante el cual el individuo modifica sus emociones, pensamientos y conductas en función de los modelos predeterminados; y propone el concepto de apropiación para referirse a la acción del sujeto de apropiarse de los elementos del ambiente, de modo que pueda desarrollarse.” (Parra Parra, 2007, pág. 9) En este caso, la adaptación es así entendida como la apropiación de los elementos necesarios para alcanzar la resiliencia.

Entre los factores que promueven la resiliencia, Parra menciona las redes de apoyo informales y formales que fortalecen las capacidades positivas de los individuos para poder alcanzar la resiliencia, en tal caso se denomina resiliencia relacional, como una capacidad de superarse trabajando de manera colectiva.

> “El objetivo de la resiliencia es fomentar las fortalezas humanas e implica un proceso de construcción social; es por ello que el modelo de promoción de la resiliencia tiene un abordaje ecológico, implica al individuo, a la familia y a la comunidad. Al ser la resiliencia el resultado de la interacción de los procesos sociales e intrapsíquicos que facilitan el bienestar pese a las adversidades, es interesante conocer qué tipo de relaciones favorecen los estados resilientes.” (Parra Parra, 2007, pág. 20)

En sus conclusiones generales, Parra hace hincapié en que la resiliencia introduce un cambio en la visión del ser humano que descarta la idea de que las circunstancias

adversas lleven al fracaso y en su lugar pondera la capacidad de sobreponerse gracias a factores de apoyo externos, por lo cual la resiliencia no es un mero atributo de la personalidad sino un proceso generado por el entorno humano y los tipos de relaciones interpersonales que la facilitan. Además, eso sucede en un cambio continuo por lo cual no es una capacidad estable, sino que varía con el tiempo y las circunstancias. Enumera dos componentes fundamentales en la resiliencia: 1. La resistencia a la destrucción; y 2. La capacidad de reconstrucción. Ambos componentes se dan debido a las experiencias pasadas y a la ideología cultural.

En otro texto, Gómez y Kotliarenco inician diciendo que el desarrollo es la trayectoria que se produce por el intercambio entre los sistemas biológicos, psicológicos y sociales del ser humano pero que no es un evento lineal, sino que tiene continuidades, discontinuidades y cambios, tanto en los procesos como en las características y funciones, los cuales se moldean en la relación entre las personas, los grupos, las instituciones y los referentes significativos de la cultura. Es decir, la resiliencia se da en la articulación entre lo interpersonal, lo vincular y lo socioafectivo, con lo cultural y colectivo.

> "Tras décadas de investigación en resiliencia, las respuestas a este fenómeno se buscan en la articulación de programas de investigación multidisciplinarios (Masten & Obradovic, 2006). Este nuevo paradigma explica que en años recientes surgiese una renovada forma de mirar la resiliencia, ya no como una coraza personal de protección, sino como un engranaje relacional y eco-sistémico que permite encontrar oportunidades donde podría darse el estancamiento o deterioro." (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 105)

Los autores escriben que al inicio los estudios buscaban por qué las condiciones adversas no llevaban a un resultado negativo y que ante la complejidad del fenómeno se llegó a que la resiliencia no es algo extraño y aislado sino algo común. "Se pasó entonces del estudio de lo extraordinario al estudio de lo cotidiano, y del estudio de la resiliencia como capacidad global, al estudio de las resiliencias múltiples, diferenciando cada contexto, grupo y problema particular (Kalawski & Haz, 2003)." (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 106)

Luego señalan que para esas fechas Masten & Obradovic en 2006 hicieron una síntesis de los sistemas y procesos involucrados en el desarrollo humano exitoso frente a contextos de adversidad, construyendo un modelo eco-sistémico de resiliencia humana. Este modelo constituye una serie de seis círculos sobrepuestos y concéntricos desde lo individual hasta lo colectivo: 1. El primer círculo más pequeño es el Cerebro Humano y

tiene procesamiento de la información, resolución de problemas y plasticidad; 2. En el segundo círculo está el Apego Seguro que conlleva sensibilidad, mentalización, respuesta oportuna y afecto; 3. Luego está la Persona, la autorregulación, la respuesta al estrés, la autoeficacia, autoestima y autoconcepto; 4. Después la Familia, parentalidad, dinámicas interpersonales, cohesión, rituales y normas; 5. En seguida Pares, amistad, grupos, valores y normas; 6. En el último círculo y más grande se encuentra la Cultura y la Sociedad, religión, valores, tradiciones y rituales, estándares y leyes. "Progresivamente, se esbozó un paradigma en el cual los lazos relacionales que unen a personas y sistemas les permiten caminar hacia una trayectoria compartida, encontrándose a la base de la mayoría de los procesos críticos para el desarrollo humano: …" (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 107)

Siendo un concepto ligado a la adversidad, es imposible hablar de resiliencia fuera de un contexto adverso, aunque no siempre aparece; así como tampoco se puede considerar como resiliencia un resultado positivo en las condiciones propicias o adecuadas. Por ello, Parra escribe que no es una cualidad estática, un rasgo o característica inmutable, sino un proceso dinámico y cambiante que puede surgir frente a ciertas situaciones en un determinado momento, de manera que la resiliencia es contextual e histórica. Bajo esa premisa la resiliencia puede tener dos formas:

> "Un enfoque de resiliencia de "mínimos", se destaca el rol de la *adaptación*, es decir, la resiliencia sería un proceso dinámico de adaptaciones positivas dentro un contexto de significativa adversidad (Luthar et al., 2000; Rutter, 2007). Por otra parte, un enfoque de resiliencia de "máximos" no se limita a la recuperación o continuidad del equilibrio previo tras la crisis, sino que apuesta por la *transformación y crecimiento*. En esta mirada la resiliencia es la capacidad humana para enfrentar, sobreponerse y ser fortalecido o transformado por experiencias de adversidad (Cyrulnik, 2003)." (Parra Parra, 2007, pág. 108)

Uno de los espacios a los que ha sido trasladado el concepto de resiliencia con mucho éxito es al ámbito organizacional o de las empresas, tanto públicas como privadas, con fines de lucro o las que tiene otro tipo de funciones en la sociedad, como las organizaciones no gubernamentales o fundaciones. Un documento que trata sobre resiliencia en la organización, hecho por una fundación, inicia con una frase de Epicteto: "Acusar a los demás de las adversidades es ignorancia. Acusarse a uno mismo demuestra un poco de entendimiento. No acusar a nadie es sabiduría." En dicho documento se define la resiliencia como la capacidad de resistir a la incertidumbre, las crisis, los cambios y situaciones conflictivas, aunado a aprender de tales situaciones y aprovechándolas para

progresar, más allá de la mera supervivencia. “El elemento que diferencia a la resistencia de la resiliencia es que en el segundo concepto la organización no sólo se limita a capear el temporal, sino que emerge transformada por las experiencias de la adversidad.” (Fundación Factor Humá, 2010, pág. 1) También se menciona que el término es tomado de la ingeniería, de la capacidad que tienen los materiales de recuperar su antigua forma después de haber sido deformados por una presión externa. Luego, en la década de 1970, el concepto fue llevado al campo de la psicología.

Menciona 3 características de las personas y organizaciones resilientes: 1. Aceptan la realidad. No son optimistas ni negativos, sino que ven la realidad tal como es, incluso de manera cruda. 2. Encuentran sentido. Interpretan y encausan los acontecimientos a partir de un sistema de valores sólido. Las organizaciones más resilientes son las que cuentan con un sistema de valores más estables y compartidos. 3. Son capaces de improvisar. Saben hacer el máximo con lo que se tiene a mano, sobre la base de normas y rutinas firmes.

Por su parte, Javier Cabanyes Truffino, dice que la resiliencia es la capacidad de recuperarse de situaciones traumáticas extremas. Para este autor, la resiliencia es el resultado de una “confluencia dinámica” de factores que promueven una “adaptación positiva” a pesar de tales situaciones adversas. El mismo autor menciona que el término de resiliencia fue tomado de la física de los materiales y que toma en cuenta las variables implicadas en dicho fenómeno.

> “El concepto resiliencia ha ido ganando relevancia en el ámbito de la salud y se ha expandido a otros contextos, como el de la educación y la política social, con aplicaciones en el campo de la empresa y del bienestar público, pero siempre con marcadas connotaciones en la salud mental. Por otra parte, el interés por la resiliencia no se limita a las variables que la definen, sino que incluye las que contribuyen a su desarrollo y potenciación que ya no hacen solo referencia a contextos o eventos extremos.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146)

Cabanyes explica la dificultad de delimitar el concepto debido a que ha sido expuesto de muy diversas maneras, desde la ausencia de psicopatologías, pasando por la competencia, la conducta adaptativa e incluso por cuestiones psicobiológicas; además de que ha transitado por varias áreas del conocimiento, por disciplinas tan diversas como la medicina, la psicología, la educación, el trabajo social o la epidemiología. Continúa diciendo que Rutter define la resiliencia como “el fenómeno por el que los individuos alcanzan relativamente buenos resultados a pesar de estar expuestos a experiencias

adversas.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146) Pero aclara que no se trata de inmunidad o impermeabilidad sino de una capacidad de recuperación ante la adversidad y agrega que para otros autores no es meramente la capacidad de recuperarse sino también de crecer o desarrollarse en esos contextos.

Por otro lado, Cabanyes distingue entre los factores que la definen que de los que la modulan, es decir, distingue los factores que la preceden históricamente de aquellos que constituyen el contexto en el que sucede. Así mismo se debe distinguir, dice, de otros conceptos relacionados, como invulnerabilidad, resistencia al estrés, adaptación o fortaleza mental. “La invulnerabilidad hace referencia a la resistencia absoluta a las consecuencias negativas de las situaciones adversas.” mientras que la resiliencia “…hace referencia a la recuperación e incluye una amplia gama de respuestas que varían según la naturaleza de las circunstancias adversas.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146)

Respecto a la recuperación que se da a partir de que se presenta la situación adversa, en un desarrollo lineal de la misma, el autor considera que en principio hay una resistencia al estrés que luego puede llegar a desarrollarse en resiliencia. Por lo tanto, “Las conductas adaptativas son necesarias para afrontar la situación, pero no suficientes para definir la resiliencia.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146)

Otro concepto que se menciona es el de fortaleza mental que, como un rasgo de la personalidad, es la suma de factores genéticos y ambientales.

> “Jones et al señalan cuatro dimensiones de la fortaleza mental: actitudes (creencias y orientaciones), destrezas (metas a largo plazo como fuente de motivación, control del entorno, autoexigencia), competitividad (manejo de la presión, convicción, autorregulación, mantenimiento de la meta, conciencia y control de los pensamientos y sentimientos, manejo del contexto) y poscompetitividad (manejo del fracaso y del éxito).” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146)

Menciona que algunos autores consideran que la resiliencia tiene tres aspectos: 1. La capacidad de obtener resultados positivos en situaciones de riesgo; 2. Funciones competentes en situaciones de estrés; y 3. Capacidad de recuperación del trauma. Así mismo, diferencia entre factores de riesgo y factores de protección, esto es, entre los factores personales y del entorno que aumentan la probabilidad de respuestas negativas y aquellos factores que potencian las respuestas positivas, las que modulan, disminuyes o eliminan el riesgo. “Para bastantes autores, la resiliencia no es un concepto definible por un único indicador y requiere la inclusión de distintos dominios y diferentes ámbitos de expresión.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 146)

Siendo multifactorial, la resiliencia se aprende o asimila en el ámbito familiar y escolar cuando en estos espacios se obtienen características de afecto, cohesión, apertura, compromiso, soporte, modelos positivos y la propia ausencia de factores de riesgo. En el ámbito social, la resiliencia está relacionada con las estrategias sociopolíticas que la potencian y el grado de resiliencia de la comunidad, como grupo social, en su carácter protector y los recursos que otorga para su manejo.

En ese mismo sentido, Cabanyes escribe que la investigación de la resiliencia tiene tres etapas o fases: la primera identifica cualidades resilientes; la segunda los procesos de adquisición de dichas cualidades; y una tercera que elabora instrumentos de medida. El hecho de que no haya un consenso en las características de la resiliencia hace que tampoco lo haya en su medición, además de que, al ser factores cualitativos y la vaguedad de los términos implicados, como trauma o estrés, hacen difícil determinar las variables implicadas y convertirlas en indicadores. “En algunos estudios recientes se atribuye gran relevancia, como indicadores de resiliencia, a factores como el sentido trascendente de la vida y la religiosidad, siendo preciso poder especificar mejor su carácter constitutivo o modulador de la resiliencia.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 147) Y añade que “En cualquier caso, señalar el grado de resiliencia requiere medir factores internos (personales) y externos (ambientales) considerando siempre que las variables resilientes del entorno familiar y social tienen un papel muy relevante en la resiliencia del propio individuo.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 148)

Siendo una confluencia de variables situacionales y del individuo, la resiliencia no es estática, sino que es un proceso cambiante.

> “Los datos disponibles sugieren que la resiliencia no solo cambia a lo largo del tiempo, sino que, en su transcurso, requiere ajustes en la definición operativa, en las fuentes de datos y en la forma de evaluación. Es pues, un proceso que dura toda la vida, con fases de adquisición y de mantenimiento y podría plantearse, incluso, de disminución o de pérdida.” (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 148)

Cabanyes menciona la importancia de los factores que promueven la resiliencia en la familia y que son parte de los factores culturales o contextuales. “Entre los factores familiares que configuran la resiliencia de la familia destacan la visión positiva, el sentido espiritual, la comunicación y el acuerdo entre sus miembros, la flexibilidad, el tiempo familiar y de compartir diversiones y la existencia de normas y rutinas.” Respecto a las características personales dice que un aspecto clave en la resiliencia “es el autocontrol por lo que son de gran interés las estrategias destinadas a mejorar la autorregulación

personal." (Cabanyes Truffino, 2010, pág. 148) De esa manera la confluencia de experiencias positivas y negativas van modificando las respuestas a las situaciones de riesgo de manera que pueden llevar a la resiliencia en un momento dado.

En otro trabajo, García del Castillo y otros autores, coinciden es decir que el término resiliencia viene de la física, pero ha sido trasladado a otros ámbitos de las ciencias.

> "El término surge de la física en relación con la resistencia de los materiales, así como con la capacidad de recuperación de los mismos al ser sometidos a diferentes presiones y fuerzas. Según Earvolino (2007) este concepto se utiliza en diversas ciencias y materias como la ecología, la microbiología, la regeneración celular, el procesamiento de materiales, la economía y el marketing corporativo, entre otras." (García del Castillo, García del Castillo-López, López-Sánchez, & Dias, 2016, pág. 60)

Reconociendo el constructo ambiguo del término resiliencia y la juventud del enfoque, los autores se proponen estudiar las variables empíricas que la propician.

Citan a García-Vesga y Domínguez que en un trabajo elaborado en 2013 analizan que las definiciones de resiliencia tienen cuatro supuestos: 1. Adaptación positiva frente a las situaciones de riesgo; 2. Capacidad de afrontar exitosamente las adversidades; 3. Interacción de factores internos y externos; 4. Proceso dinámico adaptativo.

También citan el trabajo de Zhang y Wang en 2015, según el cual, el concepto de resiliencia tiene tres adaptaciones: 1. Como un rasgo propio que permite un ajuste óptimo frente a las adversidades; 2. En función de los resultados del comportamiento que lleva a una recuperación positiva; 3. Como un proceso dinámico de adaptación activa.

Consideran así mismo que una definición que tiene consenso es la de Luthar, Cicchetti y Becker (2000), como un proceso dinámico que conlleva una adaptación positiva en contextos de adversidad. Esta definición contiene tres elementos clave: proceso, adaptación positiva y adversidad.

> "La adversidad se podría considerar como el antecedente o desencadenante del comportamiento resiliente. La adaptación positiva se refiere al éxito en la consecución del comportamiento resiliente y contaría con la intervención de una serie de variables que coadyuvarían en su obtención. Finalmente, el proceso indica que no se trata de una cualidad individual, sino que necesita de la interacción de diferentes mecanismos psicosociales." (García del Castillo, García del Castillo-López, López-Sánchez, & Dias, 2016, pág. 61)

De acuerdo con los autores la resiliencia tiene dos elementos fundamentales, el primero es que se trata de un proceso dinámico y el segundo son los resultados que se

obtienen. “Una característica importante añadida es que la persona consiga beneficios posteriores después de pasar por problemas adversos.” (García del Castillo, García del Castillo-López, López-Sánchez, & Dias, 2016, pág. 62)

Desde el punto de vista de la estructura y el funcionamiento de la resiliencia los autores ponen a un lado y otro del sujeto los factores de riesgo y los factores de protección. Los factores de riesgo son características internas o externas que aumentan la probabilidad determinado comportamiento se produzca. “Según Von Bargen (2011, 61), un factor de protección es ‘un atributo y/o característica individual, condición situacional y/o contexto ambiental que inhibe, reduce o atenúa la probabilidad de que se desencadenen un comportamiento indeseable’.” (García del Castillo, García del Castillo-López, López-Sánchez, & Dias, 2016, pág. 62)

Por otro lado, la adversidad es, citan a Infante 2008, una amenaza o un riesgo al desarrollo de la persona y ésta puede ser real o subjetiva. La adversidad real se basa en indicadores objetivos que objetivos que permiten ver el nivel de vulnerabilidad de la persona en una situación determinada. La adversidad subjetiva se basa en creencias y percepciones de la persona.

Utilizan la definición de vulnerabilidad de Wisner, Blaikie, Cannon y Davis (2004) como aquellas características con las que cuenta una persona ante una situación adversa determinada que influyen en su capacidad de anticipación, resistencia y recuperación. Mientras que la vulnerabilidad aumenta las consecuencias negativas, la resiliencia las disminuye, por eso la invulnerabilidad contribuye a aumentar el nivel de resiliencia.

En función a la salud de los individuos, los autores se basan en González, Valdez, Oudhof y González (2010) que consideran que la salud no es cuantificable sino un estado de equilibrio de la persona con el medio. Equiparando, esto lo hacemos desde nuestra perspectiva, la resiliencia es volver a un estado de equilibrio entre la persona y el medio.

Juan de Dios Uruarte escribe un artículo sobre la resiliencia comunitaria. Inicia diciendo que las personas y colectividades estamos expuestas a situaciones de riesgo, tanto naturales como sucesos sociales. De acuerdo con él, estas situaciones de riesgo se distribuyen de manera desigual según las zonas geográficas demarcadas en función del nivel de desarrollo, es decir, desde su perspectiva hay un mayor nivel de catástrofes en relación al nivel de vida de las personas. Si bien éste es un argumento generado desde el Norte global, tiene sentido en razón del imperialismo colonial que explota personas y a la naturaleza en los Sures globales. Luego señala que, desde la perspectiva de Protección Civil, se viene señalando desde hace tiempo la importancia de la resiliencia social o

comunitaria. “Así se concluyó, por ejemplo, en la Conferencia mundial sobre Reducción de Desastres Naturales, el Marco de Acción de Hyogo, Japón en 2005, y en la Declaración de Kingston en el 2005, idea que va calando en las Direcciones de Protección Social y Emergencias a nivel estatal y de las Comunidades Autónomas.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 687) El objetivo de su trabajo es el de reducir la vulnerabilidad social, aumentar la consciencia y los medios de autoprotección, que las comunidades asuman un mayor protagonismo en la gestión de riesgos y recuperación en las situaciones de crisis, en conjunción con los profesionales e instituciones competentes. En otras palabras, controlar la vulnerabilidad social, ambiental e institucional.

De acuerdo con Uriarte, ha aumentado mucho el uso del término de resiliencia.

> “El término resiliencia es probablemente uno de los que más crecido en las últimas décadas. Google identifica 267.000 registros con el término en español, Resiliencia, y 8.760.000 con el término en inglés, *Resilience*. Cerca de 4.000 se obtienen con las palabras exactas de búsqueda “resiliencia comunitaria” y más de 85.000 registros se obtienen a partir de “community resilience”. Otras combinaciones de términos relacionados proporcionarían muchos más registros.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 688)

El autor explica que el término resiliencia proviene del latín *resilio*, que significa saltar, rebotar o reanimarse. Dice que se utiliza en la ingeniería civil y la metalurgia para calcular la capacidad que tienen los materiales para recuperarse o volver a su posición original cuando han sido deformados. “En ecología el término describe la capacidad de ciertos ecosistemas para absorber y adaptarse a los cambios, manteniendo su estado habitual de funcionamiento.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 688) Por su parte, las ciencias sociales incorporaron el término en la década de los ochenta para el estudio de individuos, grupos familiares o colectivos en situaciones de riesgo. En su opinión esta característica ha estado siempre presente en la especie humana, pero hasta ahora se le ha estudiado.

> “Los historiadores la han reflejado al describir las maneras en que las personas y los pueblos afrontan las adversidades y progresan culturalmente. Digamos que desde siempre las personas han tenido enormes mecanismos de resistencia a la adversidad, ha sido capaz de superar situaciones muy difíciles y tal vez por eso ha evolucionado tanto (Rojas Marcos).” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 688)

De acuerdo con este autor, la resiliencia ha cambiado la perspectiva que se tiene sobre el desarrollo individual y colectivo del ser humano, esta perspectiva se opone a un determinismo biológico y medioambiental que ha dominado las ciencias porque no es algo excepcional sino un evento multifactorial.

> “La idea de la resiliencia ha reforzado la perspectiva más actual, contextual y sistémica del desarrollo humano a nivel individual y social. Afirma que una vida difícil, precaria y conflictiva no conduce de forma inevitable hacia la desadaptación y los trastornos psicológicos. Frente a los determinismos biológicos y medioambientales, la perspectiva de la resiliencia destaca la complejidad de la interacción humana y el papel activo/protagonismo del individuo en su desarrollo. Del mismo modo, insiste en que los contextos desfavorables y las catástrofes colectivas no afectan a todas las personas por igual: las personas responden de manera diferente a los conflictos y al estrés. La resiliencia no está en los seres excepcionales sino en las personas normales y en las variables naturales del entorno inmediato. Por eso se entiende que es una cualidad humana universal presente en todo tipo de situaciones difíciles y contextos desfavorecidos, guerra, violencia, desastres, maltratos, explotaciones, abusos, y sirve para hacerlos frente y salir fortalecido e incluso transformado de la experiencia (Vanistaendel, 2002).” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 288)

Continúa explicando que, aunque hay muchas definiciones de resiliencia, ésta se puede agrupar en tres categorías: 1. La resiliencia como estabilidad o resistencia que permite asimilar los daños; 2. La resiliencia como recuperación o capacidad de volver al estado original, en tanto que situación en equilibrio, “La perspectiva de la resiliencia parte de la idea de que todas las personas y los grupos humanos tienen dentro de sí elementos que le llevan a su desarrollo, a la normalidad, al equilibrio cuando estos han sido alterados.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 289); 3. La resiliencia como transformación. Como una capacidad de salir fortalecidos, de transformar positivamente la experiencia.

Respecto a la resiliencia comunitaria dice que es un término o concepto más reciente que el de la resiliencia individual, de origen latinoamericano, en donde los desastres naturales, la pobreza y la desigualdad han llevado a afrontar situaciones de riesgo de manera colectiva. Define a la comunidad como un grupo de personas en un determinado territorio.

> “Son individuos que además de eso mantienen entre sí relaciones humanas y económicas, comparten ideas, valores, costumbres, metas, instituciones y servicios con distinto grado de conformidad y de conflicto. Estas variables determinan en gran medida tanto las fortalezas como la vulnerabilidad, y consecuentemente también inciden en el impacto social de los desastres y catástrofes y en la capacidad de afrontamiento, recuperación y transformación posibles.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 289)

De esa manera la resiliencia comunitaria es la capacidad que tiene el grupo para hacer frente a las adversidades y de reorganizarse posteriormente, mejorando sus funciones,

estructura e identidad, es la manera en la que los grupos humanos responden ante la adversidad. Esta definición se refiere más a las capacidades inherentes la comunidad que los factores internos que pudieran intervenir, e incluye tanto los factores tangibles como los intangibles. Los recursos tangibles son los recursos materiales, humanos o procedimentales de la comunidad y los recursos intangibles son aquellos que la capacitan para sobreponerse a las dificultades y adaptarse. “Suárez Ojeda et al., (2007) señalan que la resiliencia comunitaria “es la condición colectiva para sobreponerse a desastres y situaciones masivas de adversidad y construir sobre ellas.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 289)

La diferencia entre una comunidad que supera la adversidad y una que no, explica, está en sus diferencias sociales, culturales y condiciones sociopolíticas.

> “La resistencia a los que tratan de invadirles o expulsarles de su territorio, la solidaridad en situación de crisis económica (hambre, pobreza, desamparo, paro, etc.), la respuesta conjunta y desinteresada a situación de emergencia (inundaciones, terremotos, derrumbamientos), el apoyo humano a las víctimas de conflictos sociopolíticos (víctimas de guerra, de atentados, desplazados, refugiados) han sido circunstancias habituales en muchas sociedades a la largo de la historia. Cuando ocurren situaciones de crisis, desastres y calamidades en muchas personas afloran sus cualidades más positivas, aquellas que incluso creían desconocer, se apresuran a la reconstrucción de la ciudad o los servicios, a actuar a favor del beneficio colectivo. Y en estas situaciones algunas sociedades han sido transformadas positivamente.” (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 289)

De acuerdo con lo anterior, precisa el autor, la resiliencia comunitaria no es una respuesta específica a la adversidad, sino que implica la capacidad de recuperarse tras el daño.

La diferencia entre el concepto de resiliencia comunitaria y el de invulnerabilidad social es que la invulnerabilidad es una característica intrínseca, estable e inmutable, mientras que la resiliencia comunitaria es una cualidad inestable, dinámica y que se va desarrollando en el tiempo, es decir, que puede variar según el tipo de adversidad que se enfrenta, de manera tal que un grupo puede ser resiliente ante una situación, pero frente a otra no.

Uriarte Arciniega dirime en consecuencia los siguientes pilares de la resiliencia comunitaria: la estructura social cohesionada, la honestidad gubernamental, la identidad cultural, la autoestima colectiva, el humor social, entre otros.

Una estructura social cohesionada sería aquella en la que los grupos que la

componen tienen poca desigualdad entre sí, son inclusivas, hay convivencia, participación social y cultural, redes de apoyo, existen representantes naturales reconocidos y tienen canales de comunicación internos. Tiene eficacia colectiva "entendida como la creencia de poder actuar conjuntamente y lograr el efecto esperado, se ha ido configurando en la historia de cada comunidad y tiene la virtud de dar un sentido de compromiso activo del individuo con su grupo de pertenencia (Sampson, 2003, en Tejeda, 2006)." (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 691) La experiencia de esa eficacia colectiva puede establecer nuevos vínculos sociales significativos y nuevas identidades colectivas.

Respecto a la identidad cultural menciona que

> "Se refiere al conjunto de comportamientos, usos, valores, creencias, idioma, costumbres, ritos, música, etc. propios de una determinada colectividad, que los reconoce como propios y distintivos y da sentido de pertenencia a sus miembros. La identidad cultural refuerza los lazos de solidaridad en casos de emergencia más allá que al núcleo familiar cercano." (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 691)

Es este contexto, la autoestima colectiva es una actitud y un sentimiento de orgullo por el lugar en el que se vive. Es el orgullo de ser originario, tener amor al entorno natural, las costumbres y producciones humanas significativas. Por su parte el humor social es

> "… la capacidad de algunos pueblos de 'encontrar la comedia en la propia tragedia', que ayuda a hacer más ligeras o a quitar amargura a ciertas situaciones difíciles, a tomar distancia emocional y a poder analizar más objetivamente las situaciones. La capacidad de reírse juntos de ciertos estereotipos sociales, políticos o religiosos propios y ajenos refuerza los lazos de pertenencia y hace a la comunidad más resiliente (Jáuregui y Carbelo 2006)." (Uriarte Arciniega, 2010, pág. 691)

Finalmente, el autor nos dice que hay otros factores que pueden influir como son el fatalismo o las creencias religiosas, el género, la edad media, el estado de salud de la comunidad, etcétera.

En otro trabajo sobre los componentes del proceso de la resiliencia comunitaria que son los conocimientos culturales, las capacidades sociales y las estrategias organizativas, López Bracamonte y Limón Aguirre, escriben que los conocimientos culturales y las capacidades sociales son mecanismos intersubjetivos y cognitivos colectivos, que dan una interpretación del mundo y las herramientas psicológicas para enfrentar situaciones adversas. Por su parte, las estrategias organizativas son la materialización de las abstracciones en prácticas concretas que implican negociaciones, formales e informales, en un contexto de poder, sin que se pierdan las características culturales.

Según los autores, la capacidad de resistencia, reconstrucción y transformación de los seres vivos ha sido estudiada por diferentes disciplinas. Desde la biología se ven como procesos adaptativos evolutivos, desde la ecología como la capacidad de resistencia y adaptación que permiten la subsistencia de los sistemas ecológicos, desde la psicología como la capacidad de resistencia y recuperación de individuos y grupos, mientras que "En los seres humanos y sus sociedades, la antropología ha estudiado las estrategias de resistencia de grupos culturales marginados o minoritarios frente a sociedades que buscaban su exterminio físico y subjetivo (Bonfil, 1990);" (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 2)

A partir de la segunda mitad del siglo XX, el término de resiliencia sirvió para nombrar a ese fenómeno de sobreponerse y reconstruirse frente a la adversidad, pero explican que no sucede de manera automática, sino que es un proceso complejo que requiere de capacidades o prácticas, individuales y colectivas, vinculadas entre sí y que implican aspectos cognitivos, psicosociales y socioculturales. La interacciones o interrelaciones están permeadas por el contexto, es decir, por la historia vital de los individuos, las características del grupo de pertenencia y el ecosistema. Por lo anterior, consideran que problematizar los procesos de resiliencia comunitaria implica una perspectiva interdisciplinaria.

Los autores coinciden en que la conceptualización de la resiliencia comunitaria surge en Latinoamérica. "Con un origen en gran medida latinoamericano, el concepto de resiliencia comunitaria ha permitido analizar los diferentes recursos, medios y estrategias que los colectivos, familias o grupos culturales utilizan para enfrentarse y sobreponerse a amenazas sociopolíticas o ecológicas." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 3) El estudio de la resiliencia colectiva o comunitaria requiere reconocer los componentes implicados en la interacción social y la historia vital de los colectivos, las familias, los grupos y los pueblos; en la práctica requiere de unidad y esperanza ante las condiciones de vulnerabilidad.

> "Partimos por reconocer desde una visión sociológica a los conocimientos culturales como aquellos que, construidos históricamente por los grupos culturales, se albergan en la memoria colectiva de sus integrantes para aportar recursos de entendimiento y explicación, orientación ética de las acciones y sentidos de vida (Limón, 2010). Es decir, a partir del vínculo con los otros y con las significaciones que los unen, se generan estos conocimientos que permiten a los sujetos actuar en colectivo sobre determinadas áreas de la vida social.

> A diferencia de otro tipo de conocimientos, los conocimientos gestados en una matriz cultural, relacionados con el devenir inacabado de la identidad del sujeto y del grupo en su propio contexto, ofrecen sentido de existencia y asignan significaciones. De acá acontece, por tanto, la posibilidad de sustentar procesos de resistencia ante embates y de transformación de la psique, tanto individual como colectiva." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 4)

De esa manera, los conocimientos culturales son herramientas cognitivas que moldean la vida cotidiana en general y las actitudes y acciones frente la adversidad.

Las capacidades sociales son entendidas en el texto como los recursos y las herramientas cognitivas compartidas que posibilitan una actuación compartida. Mencionan que Melillo y Suárez en 2001 proponen cinco capacidades sociales como pilares de la resiliencia comunitaria: autoestima colectiva, identidad cultural, humor social, honestidad estatal y solidaridad.

Para López y Limón el sentido de filiación y de pertenencia genera otra capacidad social que consideran fundamental en el proceso de la resiliencia comunitaria y que es la cohesión colectiva, ya que favorece los vínculos identitarios, mantiene una visión del futuro compartida y posibilita las acciones organizadas, además de que sirve de diferenciación frente a los otros.

> "La aprehensión inmaterial de pertenecer a un grupo permite compartir la forma de comprender y estar en el mundo, desencadenando procesos sociales colectivos y comunitarios de características culturales diferenciadas y originales (Ramírez, 2011). Por el contrario, si por alguna situación se deja de manifestar el sentido de pertenencia, esto implicaría que se desarticulen las significaciones compartidas y con ello los puntos de referencia, interpretación y sentido propios. En ese caso, la reconstrucción de grupos culturales se daría más en términos de asimilación que de resiliencia." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 7)

De acuerdo a lo anterior, el sentido de pertenencia lleva más hacia la resiliencia que a la mera asimilación.

En el texto se lee que otra capacidad social menos utilizada que el de resiliencia pero que involucra aspectos psicosociales y sociopolíticos, es el de pensamiento crítico colectivo. Esta capacidad es analizada en los estudios de descolonización del pensamiento, "…no acepta el statu quo social como un destino inexorable (Melillo, 2006; Estermann, 2009). Esta capacidad permite resignificar los acontecimientos violentos sufridos, al analizar los contextos en que se ocasionaron, redimensionando las causas y las consecuencias, así como las responsabilidades de los participantes." (López

Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 7)

Tanto las capacidades sociales como los conocimientos culturales tienen un carácter dinámico dentro del contexto por lo que siempre está cambiando o actualizándose y aunque puede haber pérdida, también hay permanencia "…no obstante, desde la psicología social se afirma que cuando el grupo conserva en la memoria colectiva bagajes de ciertas capacidades desplegadas, el proceso de (re)aprendizaje retoma los conocimientos asociados a las capacidades desarrolladas en el pasado (Melillo, et al., 2006)." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 7)

Por otro lado, los autores mencionan que para que se pueda hablar de un proceso resiliente es preciso que los conocimientos y capacidades se materialicen en acciones o prácticas concretas, organizadas, planeadas, definidas y estructuradas.

> "Estas cuestiones prácticas pueden ser la ejecución de estrategias completas o acciones específicas, darse en el plano individual o en el colectivo, diferenciarse entre uno y otro integrante del grupo e incluso conformarse nuevos grupos según afinidad en torno a acciones consideradas pertinentes, según el objetivo que persigan y las características del contexto y la adversidad (Amar, et al. 2012; De la Ossa & Godín 2007; López, 2007). Sin embargo, para la resiliencia comunitaria lo fundamental son aquellas estrategias organizativas que involucran a la comunidad." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 7)

Las estrategias organizativas tienen pues un componente sociopolítico, ya que implica una constante negociación tanto formal como informal, al interior y al exterior del colectivo. Es decir, ponen en juego las relaciones de poder, lo que les permite enfrentar y sobreponerse a la adversidad.

> "En América Latina, las estrategias organizativas y la resiliencia comunitaria en sí, deben entenderse en contextos de una diversidad cultural violentada por ejercicios de colonización, negación, sometimiento, exclusión, marginación y pobreza (Duquesnoy, 2014; Melillo, 2006), …Disertaciones socioculturales han documentado cómo las afrentas a la existencia de pueblos originarios han propiciado la implementación de estrategias organizativas de resistencia asociadas a su conocimiento e ingenio." (López Bracamonte & Limón Aguirre, 2017, pág. 8)

Tales estrategias, aseguran, han construido un conjunto de componentes socioculturales y sociopolíticos que han permitido la sobrevivencia como individuos y como grupo cultural. Finalmente, tomando en cuenta los argumentos anteriores, los autores consideran que es posible incentivar y fortalecer los procesos comunitarios resilientes.

Esteban Gómez y María Angélica Kotliarenco, hacen un estudio de la resiliencia en la familia, en el cual hacen una revisión histórica para su aplicación en el campo de la salud psicosocial de las familias vulnerables. En el trabajo "La resiliencia familiar se define como el conjunto de procesos de reorganización de significados y comportamientos que activa una familia sometida a estrés para recuperar y mantener niveles óptimos de funcionamiento y bienestar, equilibrando sus recursos y necesidades familiares." (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 103)

Definen también desarrollo de la persona, como "una trayectoria específica de intercambio entre los sistemas biológicos, psicológicos y sociales del ser humano, generando continuidad, discontinuidad y cambio en sus características, procesos y funciones a lo largo del ciclo vital (Bronfenbrenner & Evans, 2000; McCartney & Phillips, 2006)." (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 104) A partir de esa definición los autores explican que las personas se moldean a sí mismas en la interacción con otras personas, grupos, instituciones y referentes culturales, y que, en el transcurso del ciclo vital niños, adultos, familias y comunidades deben lidiar con adversidades que ponen a prueba sus capacidades y recursos.

Los investigadores mencionan que los primeros trabajos sobre resiliencia tenían la hipótesis de la invulnerabilidad individual, enfocados principalmente en niños, para entender porque no se tenía un resultado negativo ante la adversidad. Luego se dejó de ver como una cualidad inmutable o como una excepción y se comenzó a ver como parte de la vida cotidiana. "Se pasó entonces del estudio de lo extraordinario al estudio de lo cotidiano, y del estudio de la resiliencia como capacidad global, al estudio de las resiliencias múltiples, diferenciando cada contexto, grupo y problema particular (Kalawski & Haz, 2003)." (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 106)

De esa manera se creó un paradigma en el que los lazos o relaciones entre las personas en su contexto, les permite tener una trayectoria compartida aún en los momentos críticos. En cualquier caso, solamente se habla de resiliencia en circunstancias de adversidad, frente a factores de riesgo o de vulnerabilidad. De esa manera, la resiliencia no es una característica estática o inmutable sino un proceso dinámico y cambiante, frente a la adversidad, por lo que es siempre histórica y contextual.

También dicen Gómez y Kotliarenco que puede haber niveles de resiliencia. "En un enfoque de resiliencia de "mínimos", se destaca el rol de la adaptación, es decir, la resiliencia sería un proceso dinámico de adaptaciones positivas dentro un contexto de significativa adversidad (Luthar et al., 2000; Rutter, 2007)." (Gómez & Kotliarenco, 2010,

pág. 108) Por el otro lado, una vez superada la crisis se encuentra una “nueva normalidad”[110]. “Por otra parte, un enfoque de resiliencia de “máximos” no se limita a la recuperación o continuidad del equilibrio previo tras la crisis, sino que apuesta por la transformación y crecimiento.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 108)

Menciona el modelo ABC-X desarrollado en 1950 por Hill. Según este modelo se identifican tres etapas en la familia luego de una crisis:

1. “Un período de *desorganización*: caracterizado por conflictos incrementales, búsqueda de formas de afrontamiento y una atmósfera de confusión, enojo y resentimiento;
2. Un período de *recuperación*: durante el cual se descubren nuevos medios para ajustarse a la crisis; y
3. Un período de *reorganización*: donde una familia se reconstruye hasta o sobre el nivel de funcionamiento anterior a la crisis.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 112)

Pero existe la posibilidad que no se supere la etapa de la desorganización y se llegue a la desintegración.

Luego menciona el modelo de Respuesta Familiar de Ajuste y Adaptación FAAR Model).

> “Este modelo de resiliencia familiar se levanta sobre cinco supuestos teóricos: las familias experimentan estrés y dificultades como un aspecto predecible de la vida familiar a lo largo del ciclo vital; poseen fortalezas y desarrollan competencias para proteger y asistir a sus miembros en la recuperación; se benefician y contribuyen a una red de relaciones en su comunidad, particularmente durante períodos de estrés y crisis familiar; buscan, negocian y establecen una visión común, que les dará sentido, propósito y una perspectiva compartida para avanzar como grupo; y las familias enfrentadas a estrés y crisis significativas buscan restaurar el orden, balance y armonía incluso en medio de una etapa de gran conmoción (McCubbin et al., 2002).” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 113)

Otro modelo, de Walsh, esquematiza los procesos de resiliencia familiar desde tres ejes: los sistemas de creencias; los patrones organizacionales; y desde la comunicación y resolución de problemas. El sistema de creencias orienta la recuperación y el crecimiento. Luego dice que las familias que logran activar la resiliencia se observa un desarrollo evolutivo de tiempo y devenir, como un proceso continuo de cambio y

[110] Como la nueva normalidad a la que se llegó después de la pandemia del COVID-19.

crecimiento.

> “Para hacer surgir la resiliencia familiar se requiere que la familia mantenga una visión positiva, pero realista de la situación, dominando lo posible y aceptando lo inevitable. En este proceso juega un rol importante la trascendencia y la espiritualidad, aspectos que hasta hace poco eran considerados ajenos a la investigación científica.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 115)

Por su parte, los patrones organizacionales otorgan movilidad frente a la crisis, pues la crisis desestructura el funcionamiento previo, y la flexibilidad es la posibilidad de llegar al cambio, reorganizar los roles y adaptarse. “Sin embargo, la forma específica en que esto se resuelva no es única ni excluyente: hay muchas formas posibles de organización en una familia y cultura determinadas (Gracia & Musitu, 2000).” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 116) Así, la capacidad de reorganización familiar está en la cohesión familiar, ya que implica apoyo mutuo y compromiso ante metas colectivas y porque parte de los procesos de reorganización consiste en incorporar nuevos recursos de manera coordinada.

> “Ahora bien, la búsqueda de nuevos recursos de apoyo conlleva el riesgo paradojal de abrir demasiado el sistema familiar a la intervención de terceros, quienes pueden involucrarse excesivamente, en forma descoordinada y poco sensible al ethos familiar, terminando por desorganizar y disolver sus procesos familiares de autonomía y resiliencia (Colapinto, 1995).” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 116)

El tercer eje es la comunicación y la resolución de problemas, en donde la comunicación debe ser clara, favorecer la expresión emocional abierta y la búsqueda corporativa se soluciones, por lo cual es necesario que los miembros del grupo compartan emociones como alegría, dolor, esperanza, temores, éxitos o frustraciones.

En el artículo se reconoce que no hay mucho trabajo empírico. Tanto las investigaciones cualitativas como cuantitativas han mostrado procesos de resiliencia familiar en su contexto, pero también sus procesos transversales. Entre los cualitativos “Los procesos reiterados fueron: la perseverancia en objetivos y actividades que beneficiaron la unidad familiar; el soporte o apoyo mutuo mediante una actitud empática con el otro; y la búsqueda activa de nuevas redes de apoyo.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 117) Por su parte, en los cuantitativos destacan los temas: “generar espacios y procesos de comunicación en la familia; resolver conjuntamente los problemas; fortalecer la cohesión familiar y apoyo mutuo; enriquecer la calidad de la interacción padre-hijo; practicar y desarrollar las competencias parentales; y acceder a fuentes de apoyo social

(Benzies & Mychasiuk, 2008).” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 118)

Por último, en su trabajo Gómez y Kotliarenco destacan la importancia de los procesos de significación intersubjetiva construidos en los periodos de crisis tanto negativas como positivas para la familia y crean su propia definición de resiliencia familiar.

> “Proponemos que la resiliencia familiar se defina como el conjunto de procesos de reorganización de significados y comportamientos que activa una familia sometida a estrés, para recuperar y mantener niveles óptimos de funcionamiento y bienestar, equilibrar recursos y necesidades familiares, y aprovechar las oportunidades de su entorno.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 124)

Y concluyen que las investigaciones sobre el tema deben ser longitudinales y que “Al abrir la puerta al estudio, conceptualización e intervención de la resiliencia relacional (grupal, familiar o comunitaria) se han abierto desafíos de insospechadas repercusiones y potenciales beneficios para el desarrollo de niños y niñas, familias y comunidades vulnerables.” (Gómez & Kotliarenco, 2010, pág. 127)

Otro estudio sobre la resiliencia, como elemento esencial de la cultura organizativa de Mariana Lugo, dice que el mundo contemporáneo presenta constantes cambios buenos y malos, por lo cual las organizaciones deben adaptarse rápidamente para sobrevivir. “Es natural que los cambios culturales estén ligados a procesos de innovación, donde se necesita una apertura y flexibilidad en las formas de hacer las cosas para adaptarse a estos cambios en el entorno y para adoptar las nuevas tecnologías.” (Lugo de Meza, 2018, pág. 94) En ese sentido, el “talento humano” debe adaptarse a las nuevas condiciones y aplicar nuevas estrategias que hagan una cultura organizacional resiliente o, dicho de otra manera, la resiliencia es un elemento vital de la cultura organizacional.

La autora define a la cultura organizacional “…como el conjunto de experiencias, hábitos, costumbres, creencias, y valores, que caracterizan a los integrantes de una organización, institución, empresa, o negocio.” Luego menciona otras definiciones, entre ellas la de Chiavenatto que define a la cultura organizacional como “…un proceso planificado de modificaciones culturales y estructurales, que visualiza la institucionalización de una serie de tecnologías sociales, de tal manera que la organización quede habilitada para diagnosticar, planificar e implementar esas modificaciones con asistencia de un consultor.” (Lugo de Meza, 2018, pág. 95) De esa manera, la autora considera que en la actualidad las costumbres y tradiciones de las organizaciones son el resultado de sus actividades anteriores y del grado de éxito de tales actividades.

Esta cultura estimula a los miembros debido a que les gusta sentir que forman parte de la organización a la que pertenecen y desean ser aceptados por los otros miembros, es decir, hay un sentido de identidad. Explica que si bien los cambios culturales tienden a ser lentos pues requiere de un largo proceso de adquirir nuevos valores a veces se pueden acelerar ante medidas extremas. Finalmente, dice que en toda organización existen sistemas o patrones de valores, símbolos, rituales, mitos y prácticas que han evolucionado en el tiempo, que determinan la visión del mundo y la forma en la que se reacciona ante él, esto es, fomenta unas actitudes e inhibe otras, a la par de que proporciona un sentido de continuidad.

7.3. Resiliencia cultural, la construcción-comprensión de un término

Una vez revisados ambos conceptos, vamos a examinar el sentido de la resiliencia en la cultura. Cabe mencionar que anteriormente en las ciencias sociales, igual que en las ciencias de la salud, también se han enfocado el análisis de los cambios desde una perspectiva que enfatiza los elementos negativos del contexto para explicar los cambios, como el término de “anomia social” utilizado por Durkheim y Merton y que sería, de cierta manera, contrario a la resiliencia cultural.

Hemos dicho que la resiliencia es algo que sucede después de un evento o situación adversa, aunque puede ser que el problema haya pasado o simplemente se haya superado al asimilarlo. El término se retoma de una cualidad de los materiales de volver a su forma original luego de haber sido expuesto a mucha tensión o presión, sin embargo, en el caso de los objetos humanos, ya sean sociales o culturales, ese volver a la normalidad puede implicar un cambio, puesto que son objetos que por naturaleza están en constante cambio. Es una cualidad o característica propia que permite al ente cultural devenir en un proceso de restauración hacia la normalidad, pero como una posibilidad latente que puede o no desarrollarse, sin que necesariamente haya otras características que intervengan o detonen esa restauración, aunque pueden contribuir a ello.

La resiliencia es pues una propiedad de los seres humanos en la búsqueda de su continuidad como individuo o como grupo, en un plano físico, en la recuperación de su salud y por lo tanto de supervivencia, en un plano que trasciende lo físico, es la búsqueda del equilibrio que permita la permanencia, llevado a la presente reflexión estaríamos en el espacio de la “salud cultural”. En ese mismo sentido, el ser humano hace uso de su creatividad para buscar posibles soluciones a los problemas o situaciones adversas, llegando a soluciones incluso mejores que las que se tenían antes de que ello aconteciera, es decir, hablamos de restablecimiento, de un cambio y también de una mejora.

Por otro lado, al ser un proceso, pueden intervenir en él diversos factores que le propician o le impiden, pero al suceder en un periodo de tiempo abierto, que va desde lo coyuntural a un tiempo no determinado (ya que hablábamos de la asimilación del problema), tales factores pueden aparecer en el tiempo y no tener ningún efecto, aparecer y reaparecer, así como conjugarse de manera pertinente o no con otros factores. Al ser un proceso complejo y que surge de una característica propia parecida a la "invulnerabilidad", que es propiciada un evento negativo, pero en la que intervienen factores de riesgo y factores positivos, tales factores pueden ser internos o externos, esto es, ser parte de la propia cultura o haber sido tomados o asimilados de otra cultura. Lo que implicaría la participación de otros procesos como la asimilación, la apropiación o el préstamo cultural, la aculturación o la enculturación, el mestizaje cultural, la hibridación, el sincretismo cultural y cualquier otra forma de intercambio entre dos o más culturas, independientemente de si están en una relación de poder equitativa o no equitativa.

Al ser un ser social el ser humano, es un componente esencial de la resiliencia el afecto, la solidaridad y en general el contacto con los demás. Es por ello que se considera que la resiliencia, que surge a partir de un evento negativo, también involucra factores positivos y deviene en un nuevo equilibrio, una nueva normalidad distinta a la anterior. Quiere decir que el cambio es connatural al proceso de la resiliencia y que por ello la resiliencia cultural involucra también un proceso evolutivo no lineal sino como una síntesis de los factores positivos y negativos que intervienen en él, pero que al ser temporales pueden aparecer y desaparecer durante el proceso, a veces sin incidir en el proceso y otras veces de manera determinante.

Siendo un proceso temporal o cambiante, son importantes las características propias del conjunto cultural o identidad cultural, misma que está compuesta de la herencia cultural del grupo. La identidad es un término igual de difícil de definir que el de cultura, de manera general es aquello que mantiene la cohesión del conjunto y que, a pesar del cambio, sigue siendo él mismo y le afirma o le reafirma frente al *otro*, en un proceso de interacción entre los individuos y su grupo. Si fallara la resiliencia cultural seguramente se perdería la identidad y se disolvería el grupo como tal, quedando tal vez reminiscencias culturales esparcidas por sus miembros. En la inercia por permanecer, los grupos culturales utilizan estrategias de intervención distintas de acuerdo a los estímulos recibidos ya que la resiliencia no es una acción única sino un proceso cambiante que implica un proceso de aprendizaje y de deconstrucción, es decir, es una interpelación histórico-cultural.

Siendo la resiliencia cultural un concepto, no es observable en la realidad aparente sino en a través de las manifestaciones de la misma, reconociendo lo propio y acrecentando las capacidades que les permiten permanecer, lo cual implica nuevamente que no es algo que meramente sucede, sino que, al ser un proceso de enseñanza-aprendizaje, la conciencia forma parte del proceso y hay una intencionalidad en el mismo. De esa manera, las manifestaciones culturales no sufren nada más una adaptación o adecuación según el bagaje histórico-cultural propio, sino que pueden aceptar o apropiarse de elementos ajenos sin romper la unidad y sin menoscabar la identidad (transculturación). La resiliencia cultural implica así un cambio formal e informal a la vez, consciente e inconsciente, fortuito o dirigido, de acuerdo a la necesidad se pervivencia y continuidad. Es probable también que como parte de este proceso haya una pérdida cultural de aquellos elementos que carecen de sentido ante la realidad o que inclusive son contrarios al proceso resiliente.

Pero decíamos que la resiliencia cultural no es desarrollo lineal sino un proceso complejo que presenta continuidades y discontinuidades, por lo tanto, la resiliencia también puede incluir, además de la pérdida, la recuperación cultural o reavivamiento de elementos o manifestaciones que habían perdido su vigencia en un momento dado pero que permanecían en la memoria colectiva del conjunto o al menos en alguna parte de él.

Otro elemento de la resiliencia cultural es la resistencia ante la situación adversa. No es que solamente el grupo se deje sumergir en el proceso resiliente, sino que presenta oposición ante ella porque hay una disrupción de lo cotidiano o de lo conocido y es natural que no haya un ajuste inmediato sino negación y, como ya se mencionó, avances y retrocesos haca la resiliencia, entendida como algo transformador porque al final del proceso resiliente se presenta un cambio, una nueva normalidad.

Al haber un cambio cultural significativo se da también un cambio de valores en el conjunto total de la sociedad y sus instituciones, de manera que las manifestaciones culturales denotan dicho cambio. Al respecto podemos expresar que los factores que intervienen en el proceso de la resiliencia cultural son cualitativos e involucra, como vimos anteriormente, conceptos de difícil definición pero que le dan una cierta fortaleza o cohesión interna, por lo tanto, su estudio debe tomar en cuenta primero las cualidades propias del grupo, su identidad, su cosmovisión, su religiosidad y sus valores, que de manera contextual entran en un periodo de adversidad, ya sea de manera definido o indefinido, y observar los cambios en sus manifestaciones a lo largo de ese periodo, sus avances y retrocesos, o las distintas vertientes o caminos que puede haber tomado en un

momento dado, hasta alcanzar una nueva normalidad.

La adversidad puede ser real o subjetiva, ya que en un sentido puede ser un hecho de facto y en otro sentido puede ser una adversidad dependiendo de la manera en la cual el grupo entiende tales hechos. Por ejemplo, una guerra es de facto un momento adverso para todo grupo social, sin embargo, culturalmente la pueden ver como una posibilidad de acrecentar su territorio y sus riquezas (como las guerras floridas) o, por el contrario, verla como un evento catastrófico e indeseable en sí mismo (como la guerra del narco). Las situaciones de riesgo de adversidad pueden ser de dos tipos, pueden ser hechos naturales como la erupción de un volcán, una inundación, una epidemia, etcétera, o debido a sucesos sociales como la migración, la pobreza, la guerra, la globalización, etcétera. En ambos casos hay que determinar si es un hecho fortuito o no, por ejemplo, al hacer una presa se puede generar una inundación y ser un hecho calculado, mientras que un evento migratorio puede surgir de manera aleatoria, sin que sea una necesidad inminente o apremiante. De la misma manera pueden existir eventos que contengan ambos elementos relacionados entre sí.

Las manifestaciones culturales tienen dos maneras de presentarse en la realidad, son tangibles o intangibles, materiales o inmateriales. Son todas las expresiones y sentimientos que devienen de la identidad cultural, las creencias y los valores de un grupo o comunidad, es decir, el conjunto de conocimientos, comportamientos, costumbres, ritos, roles, danza, música, idioma, etcétera. Que acontecen tanto de manera individual como colectiva, recreando el universo construido y compartido o cosmovisión, que nos permite interpretar el mundo, dotarlo de sentido, e interactuar en él y con él.

En la interacción con la realidad o en la realidad, las manifestaciones culturales se van modificando o adecuando al contexto presente. Esa adecuación sucede mediante estrategias organizativas de manera formal e informal, es decir, de manera consciente o inconsciente. Esa negociación permite utilizar todos los recursos que se tienen a mano para permanecer o trascender como grupo y que van, como hemos visto, de la negación y la resistencia, hasta la reconstrucción y la transformación, poniendo en juego todas los recursos, capacidades y aptitudes individuales y colectivas.

Las identidades culturales pueden ser positivas o negativas, es decir, que pueden presentarse de manera afirmativa o negativa frente a los otros. Esta situación depende del contexto en el cual conviven las diferentes identidades culturales en un momento dado y tiene implicaciones respecto a la reacción que puede dar el grupo frente a una situación de vulnerabilidad de alguno de ellos y fomentar o no la resiliencia cultural. Una identidad

cultural positiva facilita una actuación colectiva cohesionada, que de manera natural o a partir de estrategias comunitarias deliberadas, favorezca la resiliencia en la cultura. El hablar de identidades en conjunción necesariamente involucra relaciones de poder.

De la misma manera que todo cambio social, los cambios culturales tienen ciclos vitales. Tales cambios se dan en la interacción, la interrelación y la interdependencia del conjunto cultural que transmite su bagaje de una generación a otra en un proceso intersubjetivo en el cual se va adecuando dicho bagaje al contexto exterior. Algunas de esas transformaciones pueden ser temporales y otras definitivas, por lo cual, los estudios de los cambios en la cultura deben ser longitudinales.

Un elemento importante de la resiliencia cultural, de la misma manera que como cualidad de la materia, es la flexibilidad. De manera llana, la flexibilidad es la capacidad de doblar algo sin que se rompa, lo que en el ámbito de la cultura significa que puede entrar en un proceso de estrés generado por el cambio sin que llegue a fracturarse. En el mundo contemporáneo los cambios y las interacciones con el otro son constantes, pero tanto los grupos sociales como sus identidades y su cultura, aunque es probable que vivan en un constante estrés, en una espiral de pérdida, rescate y pervivencia, no se fracturan puesto que el sentido de pertenencia de los grupos humanos lleva más hacia la resiliencia cultural que a la mera asimilación o a la pérdida.

Finalmente, es relevante tomar en cuenta la crítica que se ha hecho al concepto de resiliencia. Según Franco Martínez ha habido un abuso del término resiliencia en la última década. Dice que entre "… 2014 y 2015, se han publicado tantos artículos y libros sobre resiliencia (más de 8.500) como desde 1942 (año en que se usó por primera vez en psicología) hasta 1996." (Franco Martínez, 2016, pág. 129) El autor explica que es apenas en 2014 cuando aparece en la Real Academia de la Lengua, donde siguiendo su acepción psicológica se define como la capacidad humana de enfrentar situaciones límites de manera flexible y sobreponerse, pero que se traslada fácilmente a otros ámbitos bajo la lógica capitalista. De esa manera, Franco Martínez define la "resiliencia neoliberal" como un término que

> "… hace referencia a la capacidad individual de interiorizar y asimilar positivamente los efectos negativos y las contradicciones del proceso de producción y acumulación capitalista. Una estrategia de mitigación de la indignación y la protesta social. De tal manera que se traslada a la clase explotada la responsabilidad de gestionar la peor parte del funcionamiento perverso del capital, mientras que se libera así a la clase capitalista para que pueda continuar acumulando beneficios." (Franco Martínez, 2016,

pág. 133)

Marilyn Meneses dice que el discurso de la resiliencia surge en un contexto neocapitalista de continua precarización, crisis e incertidumbre, bajo una demanda de adaptación continua y ante la despolitización del bienestar, así como la individuación de la responsabilidad ante el éxito o el fracaso. De esa manera, la lógica del mercado configura las subjetividades y "Esta reconfiguración del pensamiento tiende hacia la individualidad y la competencia, fracturando los vínculos sociales." (Meneses Benítez, 2024, pág. 269) Ante ese panorama la resiliencia se presenta y se promueve como una cualidad para superar las desigualdades estructurales.

> "Esto implica una expansión de las premisas neoliberales a diversos espacios que las reproducen, tales como las industrias culturales (literatura, cine, televisión), medios de comunicación tradicionales tanto como las nuevas tecnologías, instituciones educativas, empresas, etc. Así, se posiciona con fuerza la construcción del sujeto neoliberal que, en base a la nueva configuración discursiva en torno a la cultura de la autoayuda, no sólo debe ser disciplinado y autorregulado, sino liberal y feliz (Torres, 2019)." (Meneses Benítez, 2024, págs. 271-272)

Al eliminar el elemento crítico y despolitizar el discurso de la resiliencia, se convierte en un discurso de manipulación de las subjetividades y las conductas de las personas, encausándolas a la productividad y el consumismo, generando así un sujeto feliz que ignora la realidad en la que vive, a la vez que se patologiza todo estado de ánimo y toda actitud que escapa al "imperativo de la felicidad".

> "El neocapitalismo, al igual que el neoliberalismo, impulsa la búsqueda continua de felicidad mediante herramientas que se presentan como fundamentales para lograr este objetivo: coaching, psicología positiva, espíritu emprendedor, resiliencia, etc. Sin embargo, esta búsqueda de la felicidad no sólo es muy poco realista, sino que desvía la atención de otros objetivos de vida que hubieran sido contemplados en su lugar, simplifican y homogenizan los proyectos de vida: ser emprendedor y ser feliz son el ideal, y disfrazan las precariedades, violencias y abusos que propicia el sistema neocapitalista." (Meneses Benítez, 2024, pág. 277)

Por su parte Diego Fusaro habla del *homo resiliens* como un ser que se conforma con lo que vive, enajenado por el consumo sin medida y sin disfrute, envuelto en el desencanto posmoderno. El autor escribe que los homos resiliens "se resignan con lo que hay, adaptándose una vez tras otra y esforzándose por acallar cualquier voz interior de disidencia que aún pudiera subsistir." (Fusaro, 2023) Para Fusaro, la resiliencia es sinónimo de tolerancia, un perfil psicológico y un comportamiento político que en la era del

absolutismo tecnocapitalista convierte a las grandes masas de individuos precarizados en seres incapaces de “pestañear” ante la violencia estructural al servicio de la oligarquía neoliberal.

Conscientes de la crítica al término “resiliencia” por el uso que se le ha dado en los últimos tiempos y que ha permeado en todos los ámbitos de la vida, incluido el conocimiento científico, aclaramos que en este trabajo solamente se asume como un proceso que efectivamente parte de un contexto adverso, pero que no elimina el elemento crítico y la actitud consciente frente a la desigualdad de poder en la que se encuentran los pueblos indígenas u originarios.

7.4. La resiliencia cultural en la música de Parangaricutiro.

De acuerdo a los antecedentes histórico-musicales de Parangaricutiro que hemos revisado en este trabajo, es posible afirmar que hay una tradición musical muy antigua, tan antigua como el pueblo. Una vez que llegaron los españoles, inicia el periodo colonial que tomaremos como un evento adverso, que genera estrés o crisis en la cultura purépecha, que se mantiene hasta el momento actual en el que parece haber llegado a una nueva normalidad, al menos en la música tradicional. Se señaló que la resiliencia cultural acepta el cambio como el restablecimiento de la normalidad, pero también de la transformación o adecuación de la cultura y sus manifestaciones al nuevo contexto.

Aunque no hay un registro claro, a la llegada de la cultura española, a través de la intervención que hacen los frailes, inicia la introducción de nuevos instrumentos en el Nuevo Mundo, nuevos materiales como los metales y nuevas formas de guardar y transmitir esos saberes musicales, pero eso no significa que hayan desaparecido por completo los instrumentos y saberes musicales anteriores, en la actualidad se continúan usando algunas reminiscencias como silbatos de cerámica y caracoles en algunos espacios, o palos y quijadas de animales en la música tradicional, o elementos híbridos como son los cascabeles, ahora hechos de metal. Sin olvidar los elementos que la música africana introdujo, como los tambores.

De acuerdo a los anterior, la resiliencia cultural de la música originaria, o resiliencia musical de la música tradicional, inicia a la llegada de los españoles en lo que se conoce como la Colonia, trasciende la Independencia de México entrando al periodo Neocolonial al mantener los parámetros coloniales de manera vigente y llega a la modernidad globalizada y pluricultural en donde parece alcanzar a una nueva normalidad. No es meramente un desarrollo evolutivo y lineal, en el que se mezcla y se mejora la música purépecha, sino un proceso largo de avances y retrocesos, de pérdida y recuperación, de

resistencia y adaptación, hasta llegar a la música tradicional actual, a partir de uno o varios ciclos que se despliegan en el tiempo. Dicho de otra manera, no es que la música tradicional regrese a ser lo que era antes de la intervención española, como si la metiéramos en una vitrina del tiempo y recuperara su “originalidad” o pureza, sino que a partir del intercambio con el otro o con los otros, se reconstruye o reinventa de manera adecuada al contexto o los contextos, hasta alcanzar un nuevo equilibrio, una nueva fortaleza en su acontecer y en su identidad.

En el cuarto capítulo se revisó el momento histórico o coyuntural que funda e imbuye a Parangaricutiro en un nuevo contexto Colonial. En dicho capítulo se observó cómo, al llegar los frailes toman a personas que viven en caseríos aislados y los reacomodan y reorganizan en un centro urbano con cuadratura española para una mejor explotación laboral y territorial; esos mismos frailes introducen la religión católica, ligada a una nueva manera guardar y transmitir el conocimiento, incluida la música, por lo cual la escritura toma relevancia en el proceso colonial, aculturativo de suyo; y, por último, observamos que la forma de tenencia o propiedad de la tierra tuvo y ha tenido un papel relevante en la visión de desarrollo y explotación accidental, por lo cual han intentado cada tanto acabar con la propiedad comunal de las comunidades originarias o indígenas.

A partir de estas tres vertientes consideramos que transcurre la colonialidad pero también la resiliencia cultural, puesto que es una cualidad de los entes culturales el tratar de mantener el equilibrio y preservarse. De esa manera, obviamente ha habido elementos de pérdida en el proceso, pero también de adaptación y adecuación al momento presente. En términos musicales, ciertamente nunca vamos a saber cómo sonaba la música antes de la llegada de los españoles, ni el devenir que habría tenido si no hubiera habido un proceso de colonización, pero es igualmente cierto que el hecho de que una cultura y sus diferentes manifestaciones tomen un rumbo u otro, con colonización o sin ella, no significa que sean mejores o peores de lo que fueron, solamente significa que tienen un cambio de acuerdo a las circunstancias. También es cierto que ha habido grupos que sí se fracturan ante las circunstancias adversas y se disuelven, pero no es el caso que nos ocupa.

Se explicó que durante mucho tiempo los pueblos indígenas u originarios estuvieron relativamente aislados, sin mayores cambios luego del primer contacto colonial pero que, ya en el siglo XIX luego del periodo independentista, hubo una nueva oleada de ánimo de progreso del ser humano, en la cual todos los grupos humanos eran considerados parte de la humanidad, si bien unos eran considerados más adelantados que otros. Es a finales de ese siglo, y en ese ánimo, en donde inicia le acervo de la familia Cuara y el principio

también de la apertura de la comunidad de Parangaricutiro a la sociedad mexicana y a la globalidad, puesto que encontramos un cosmopolitismo en las primeras partituras del mismo.

El cosmopolitismo es una idea que, si bien es más antigua, en el momento en el que se da una nueva organización geopolítica internacional y una realidad individualizada y antropocéntrica, permite separarse de la idea de un destino trazado por Dios y pensar que la movilidad social en un sentido ascendente se alcanza por méritos propios (la actual meritocracia), por lo cual algunos individuos recorren el mundo en busca de sabiduría y recreación. Obviamente son individuos cuya capacidad económica les permite costear el viaje, sin olvidad que hasta el día de hoy la educación y la recreación siguen siendo privilegios de un grupo muy reducido de la población. De esa manera, el hecho de que Luis Cuara Guerrero viajara al viejo continente, lo convierte en un hombre cosmopolita, debía ser una persona considerada “culta”, en el sentido de la alta cultura, en busca de acrecentar su conocimiento musical y Europa era el destino adecuado puesto que era considerada la Meca del desarrollo y la alta cultura.

La invulnerabilidad cultural a los cambios como trasfondo de la resiliencia en la cultura y que se funda en la fortaleza de la identidad de la comunidad, tal vez no había sido muy evidente durante el tiempo en el que la comunidad se mantuvo sin muchos cambios y sin mucho contacto con el exterior. Se puede considerar que en el momento inicial de la Conquista y del proceso de la resiliencia cultural se vivió, entre la aculturación y la resistencia, una mezcla violenta de la cultura y sus manifestaciones. Luego, una vez alcanzado un nuevo equilibrio y un relativo aislamiento durante cierto tiempo, no hubo mucho intercambio entre las culturas, pero que, al acrecentarse nuevamente, los procesos de asimilación, de apropiación, préstamo cultural, etcétera, fueron más sutiles. Así mismo, aunque se mantuvo la misma relación inequitativa, debido al largo tiempo de contacto entre ambas culturas, la occidental y la de los pueblos originarios, esos procesos dejaron de ir en un solo sentido.

De esa manera los procesos culturales no son pasivos, sino que los miembros de los grupos buscan estrategias de acción, adecuación, adaptación, consciente o inconsciente, que den continuidad al grupo y a su cultura. A primera vista parece que Luis Cuara Guerrero jugó un papel aculturador entre los suyos, al traer, guardar y promover la música clásica en su pueblo y su región. Sin embargo, esto también puede ser una estrategia, consciente o no, para fomentar la música originaria puesto que, aunque no hay documentos o partituras que así lo atestigüen, hay evidencia que sí componía y tocaba

música oriunda de Parangaricutiro.

Para mediados del siglo XX, la música popular mexicana encontrada en el acervo indica que ya hubo una adecuación de la música originaria a la conformación de la cultura nacional, un proceso que fue fomentado desde las políticas públicas del gobierno de México y que inicia siendo un intento de generar música clásica mexicana pero termina siendo la compilación y aceptación de instrumentos, géneros y autores de las músicas diseminadas por el país y que ya forman parte de las identidades regionales.

El fomento de la mexicanidad desde las políticas públicas gubernamentales se dio en merma de la identidad cultural originaria o indígena puesto que se seguía viendo como un lastre para el desarrollo del país. Por lo anterior, las políticas públicas iban encaminadas a que se abandonara la lengua, la propiedad comunal y de manera general la identidad originaria. En el ámbito musical se veía como un avance en la música que se alejaran de la música originaria y se acercaran a la música nacional, es decir, no solamente hay un cambio en la música originaria por el contacto con otra música, sino que se procura su desaparición y se veía como señal de atraso tanto su manera de transmisión como el hecho de que está ligada a fiestas y ritos propios de su cultura.

Para este momento es posible afirmar que los cambios en la cultura ya no están regidos por el sometimiento bélico inicial sino por una cuestión del orden de las ideas, por lo mismo, y luego del proceso independentista, es evidente el paso del orden colonial al neocolonial, ya que ahora el cambio continúa siendo regido por una idea de mejora lineal hasta alcanzar los parámetros occidentales pero ya no impuesto por otra nación sino por la propia nación que ha adoptado de manera general esos preceptos y los impone a través de las políticas públicas.

Luego se suma un evento adverso de la naturaleza que obliga a Parangaricutiro a migrar a otro paraje, la erupción del volcán Paricutín. Esta situación obligó a sus pobladores a romper con su ciclo festivo y tradicional, a suspender toda actividad simbólica, recreativa o lúdica e incluso diseminó a algunos de sus miembros en otras comunidades, algunos para siempre. Por lo anterior, no solamente hubo una fractura en la continuidad histórica de la comunidad, sino entre sus familias y sus miembros. En el caso que nos ocupa, Luis Cuara Guerrero ya había fallecido y tanto Luis Cuara Amezcua como Felipe Cuara salieron del pueblo a buscar trabajo, rompiendo con su vida comunitaria tradicional, en el caso de Felipe de manera permanente puesto que él ya no se reincorporó a Nuevo Parangaricutiro.

Por su parte, Luis Cuara Amezcua regresó después de varios años y retomó su vida como músico del pueblo, ligada a todas la festividades eclesiásticas y tradicionales del ciclo ritual anual que se vive en esa comunidad hasta nuestros días. Pero no solamente eso, en esta parte del acervo, las partituras de música tradicional proliferan, tanto de su autoría como de otros compositores. En consecuencia, los compositores regionales no nada más habían aprendido la escritura musical de occidente, sino que la aplicaron a la música propia, lo que también habla de un fortalecimiento de la identidad cultural, además significa que la resiliencia cultural admite discontinuidades y recuperación en su devenir cultural y que es posible reconocer la recuperación en sus manifestaciones, en este caso de la música tradicional.

Cabe preguntarse si en este cambio de la oralidad a la escritura de la música tradicional es un cambió en dos vías, por un lado, lo podemos ver como un proceso aculturador puesto que la transmisión de la cultura pasa del modelo familiar al modelo escolarizado, pasa de ser preservado por la memoria colectiva a un acervo de papel y tinta, y de ser utilizada en los ciclos rituales a su folklorización y la monetización que conlleva. Por el otro lado, lo podemos ver como un proceso de adaptación y revitalización de la cultura, de adaptación al nuevo contexto y de fortalecimiento de la identidad frente al Otro.

Aunque en el mundo actual no ha cesado la constante injerencia de la cultura occidental en una relación estratificada o desigual con la cultura purépecha, podemos observar manifestaciones culturales consolidadas en este nuevo contexto, como son algunas danzas, la arquitectura, la comida tradicional, convertida en Patrimonio cultural de la Humanidad, al igual que la música tradicional. También en el momento actual, la globalidad ha permitido que la cultura purépecha conviva con otras culturas de manera cotidiana, sin que por ello merme su cohesión interna, antes bien, parece que una realidad pluricultural como ésta fortalece las diferencias identitarias.

Se observó que estos procesos pueden ser inconscientes o conscientes y por lo tanto que los actores y comunidades involucrados pueden determinar acciones o estrategias organizativas encaminadas a su fortalecimiento identitario, por ende, el hecho de escribir la música tradicional y sacarla de su contexto originario, llevarla a la educación escolarizada e incluso floklorizarla, pueden ser estrategias deliberadas que son propiciadas desde un ámbito interno y externo. Esto es, que desde el gobierno las políticas públicas propician este tipo de actividades, pero son los músicos tradicionales los que aceptan participar de esas políticas públicas y ahora obtienen otro tipo de satisfacción y

reconocimiento por su trabajo, no solamente en un sentido monetario sino en el sentido de ser reconocidos desde afuera de su contexto comunitario por su labor musical.

Finalmente, en función de que la flexibilidad o maleabilidad que ha presentado y mantenido la música purépecha de Parangaricutiro durante ya más de 500 años, manifiesta en el acervo de la familia Cuara, le ha permitido transformarse sin perder su originalidad, en el sentido del apego a su identidad, por lo cual podemos concluir que la música tradicional de Parangaricutiro ha vivido un proceso de resiliencia cultural.

CAPÍTULO 8. CONCLUSIONES

> "Es preciso recordar que México era también una colonia musical, hecho que debió haber generado una serie de categorías y jerarquías musicales que aún no hemos comprendido en su totalidad." (Alonso Bolaños, 2008, pág. 28)

Este panorama general que surge a partir del acervo de la familia Cuara nos permite pensar la tradición en la música de Parangaricutiro. Para el análisis empezaremos diciendo que la tradición, pensar la tradición, surge como parte de un ejercicio de pensamiento desde occidente cuando éste se ve en el espejo del Otro, a través de una mirada etnocéntrica que se impone dentro de las ciencias humanas. No podemos saber qué habría pasado de haber sido otra cultura la que impusiera su dominio, pero sí sabemos que es una actitud común a todas las culturas pensar el mundo a partir de los parámetros propios. La imposición de un modelo histórico-civilizatorio occidental implicó así que se pensara que las tradiciones y costumbres de otras sociedades eran inferiores a las de la cultura hegemónica. La forma de transmisión de su conocimiento científico, artístico, religioso, filosófico, etcétera se convirtió en la medida de todas las cosas.

Luego la modernidad intentó virar hacia los ideales de la libertad, la igualdad y la justicia, a través del modelo social de la democracia, en el cual se considera que los ciudadanos son todos iguales. Esta propuesta, en su afán de ser neutral ante la diversidad y basada en la confianza en la razón, quiso secularizar el mundo. Nuevamente, la búsqueda de la equidad, condujo a la estigmatización de los Otros puesto que su cosmovisión, o manera de concebir el mundo, no correspondía a esta nueva propuesta y mantuvo la idea de que los Otros, carentes de razón, estaban atrasados.

Otra novedad que llevó occidente en su camino a la globalización fue su modelo de sociedad estratificada, generalmente más compleja que las otras sociedades. En ese modelo, la profesionalización de las actividades humanas en virtud de que el método científico se eleva como medida de todas las formas de conocimiento, ennobleciendo unas actividades y envileciendo otras. No es de extrañar que la Historia Humana se divida a partir de la manera en la que se guarda y distribuye el conocimiento científico, con la invención de la escritura, luego de la imprenta y luego de la computadora. Por ello la oralidad y sus lenguajes, hasta hace poco atributo de la tradición, a pesar de que estaba presente en la mayoría de los grupos humanos se ve sobajada histórica, social y culturalmente. Son muchos los ejemplos que hablan de cómo se intentó imponer el conocimiento occidental de manera institucional a partir de políticas públicas etnocidas, es decir, de manera vertical y lineal, siempre bajo la idea rectora del "progreso" y el

“desarrollo”.

De igual manera lo rural se desprecia frente a lo urbano pues supone ignorancia e improvisación de la vida campesina, arraigada en tradiciones milenarias carentes de “técnicas” y “métodos” científicos. La idea del mejoramiento de la producción agrícola recorrió el campo hasta que modificó las formas de producción, haciéndolas más “eficientes” desde el punto de vista del crecimiento económico, para que el campesino emulara la vida de las ciudades, sus tecnologías y comodidades, sin importar el daño ecológico y el abandono de la vida comunitaria para convertirse en agro empresarios individualistas, fracturando las comunidades y sus tradiciones. Abandonando pues la vida campesina (que va de la mano de las comunidades originarias), como contexto cultural de muchas de estas tradiciones (incluidas las musicales), por considerarla un lastre para la modernidad.

De esa manera se ha pretendido convertir al grueso de la población en parte de la masa media, bajo los parámetros de la forma de vida occidental. Por lo anterior es posible visualizar dos formas de imposición de tales parámetros. La primera desde el punto de vista cultural, en el cual las costumbres y tradiciones de los no occidentales se consideran inferiores. Y la segunda, desde una perspectiva de clase, en la que los parámetros de la clase privilegiada y del conocimiento científico se vuelven la medida de las tradiciones y conocimientos de las clases pobres o populares.

Estas dos vertientes se coluden o bifurcan en el devenir del tiempo moderno, de manera que se pasa de la cultura indígena u originaria, como símbolo de atraso e irracionalidad, a ser considerada como parte del vulgo o del pópulo, para luego distinguirse del común como algo folklórico y estereotipado, y finalmente ser replanteado y “reivindicado” como tradicional. La música ha formado parte de este proceso y al igual que la lengua y de otras tradiciones se pretendió cambiar e incluso desaparecer mediante acciones organizadas y dirigidas desde el poder. Tal vez lo más rescatable de tal situación es que a pesar del tiempo y de los intentos por imponer una forma de ser única es que hemos llegado al punto en el que debemos reconocer su imposibilidad y que convierte a la tolerancia, el respeto y el reconocimiento del Otro en un imperativo transmoderno. Ese es el escenario que tiene la música tradicional y otras manifestaciones de la conciencia que le regresan la voz a los que fueron largamente silenciados, quizás como una mera manifestación de la cultura, quizás como reafirmación de la propia identidad, o quizás como protesta ante la inequidad, la injusticia y la falta de libertad que han padecido los pueblos sometidos.

Mientras más se avanzaba en el propósito de dar un orden coherente y una interpretación al cúmulo de documentos del acervo, más parecían perder importancia los personajes del acervo y aparecía la historia que, a través de esos documentos, ellos contaban. No podemos pensar que haya sido su intención contar esa historia, pero tampoco podemos decir que no lo sea, desde el momento que atesoraron los documentos. Pero si bien no podemos saber qué es lo que ellos querían transmitir podemos estar seguros de que sí querían entablar un diálogo y que ese diálogo se abre con este primer acercamiento, el cual esperamos que continúe con personas que hablan su lenguaje, que es el lenguaje de la música.

El diálogo que aquí se inicia se hace desde la conjunción de la historia y la antropología, desde una etnografía documental o etnografía diacrónica, como le llaman de Dieste y de la Rosa. Es una revisión que pone los documentos del acervo en el devenir temporal de los acontecimientos y en el contexto histórico, social y cultural en el que fueron guardados, para extraer de, entre lo consciente y lo inconsciente que queda plasmado en un documento, la totalidad de su sentido.

Una vez realizado el trayecto de conocer y organizar los documentos del acervo se pudo confirmar que son una fuente de investigación decolonial, es una manera de volver la mirada al pasado y releer la historia pues ella no solamente narra hechos, sino que permite atribuirles un significado dentro de un entramado de poder. El punto de partida fue que los pueblos originarios no tenían textos y de que los primeros textos o bien fueron escritos por personas ajenas a su grupo, o bien por ellos en un intento por adaptar su realidad al nuevo contexto. En ambos casos las relaciones de poder implícitas hacen del texto una escritura para el Otro, pero de cualquier manera inaugura el diálogo porque, como ya se dijo, aquellas personas originarias no eran meros receptores sino agentes activos en esta relación.

Al inicio del trabajo se escribió que para que un documento tenga sentido debe tener un contexto y que pueden ser de naturaleza jurídica, cuando implican derechos y obligaciones, o administrativa, cuando no, públicos o privados. Los documentos del archivo son de naturaleza administrativa y privada porque son documentos testimoniales guardados por algunos individuos, ya que tenían un sentido para su labor musical. La mayor parte de los documentos son partituras y éstas, como un modo de escritura occidental, marcan una diferencia entre la música que se escribe y la que no, entre la música occidental y la música de los Otros, pero también al interior de occidente marca

una diferencia entre los que escriben música y los que no, en términos de Guiseppe Fiorentino, entre los hombres y las mujeres que saben hacer música y los que no. Eso habla de que la escritura musical no solamente ha sido un factor de diferenciación étnica sino también un factor de diferenciación económica y epistémica. Entonces, el hecho de que algunas personas en una comunidad originaria escribieran música habla de la conjunción de esa comunidad originaria aparentemente apartada y con el universo occidental, así como también refiere a algunas personas que tuvieron acceso al conocimiento[111], en este caso musical, con las implicaciones económicas que conlleva. Dicho de otro modo, es indicativo de la inserción de una comunidad originaria en el sistema económico occidental estratificado y estratificante, en donde el acceso a los bienes materiales y no materiales depende del aspecto económico.

La temporalidad del trabajo fue determinada por la partitura más antigua y la que tiene la fecha más actual, entre 1876 y 1992. Para poder interpretar el contenido de estos documentos se pusieron esos 100 años de música en un horizonte de comprensión más amplio: en el devenir histórico primero del pueblo originario a partir de su fundación, aproximadamente en 1532; luego de la etnia purépecha a la que pertenece cuyo origen es precolombino; como parte de la historia de México que, aunque tiene antecedentes prehistóricos a través de los asentamientos humanos que hubo en su territorio, inicia su vida formalmente en 1810 cuando consigue su Independencia; y, finalmente, en el horizonte de comprensión decolonial que inicia en 1492 con la llegada de los españoles a América, atraviesa la Colonia y la conformación de la nueva nación, y nos ubica en un presente neocolonial.

En este punto resulta obvio que la música de Parangaricutiro es el resultado de un mestizaje, de la mezcla de la música prehispánica y la música europea, de un sincretismo cultural o de las culturas híbridas de las que habla Canclini[112]. Aunque podemos decir de manera general que la historia de la humanidad es el resultado de los encuentros entre la diversidad de grupos humanos[113] y que podemos encontrar regularidades en estos encuentros, es necesario acercarse a cada uno de esos encuentros para comprender la realidad resultante. Respecto a la música prehispánica hay poca información y de la música europea sabemos que llega aquí de la mano de los frailes, que trajo consigo la

[111] Aunque el conocimiento se considera que tiene una validez universal, el acceso al conocimiento tiene un origen elitista si bien, a partir de la idea de la igualdad, existe la intención de que esté al alcance de todos.
[112] Néstor García Canclini. “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”. México 1990. Ed. Grijalbo.
[113] Por ejemplo, algunos consideran que la Historia Universal es la historia de las guerras de occidente.

música africana, que fue una importante herramienta de colonización y que luego tuvo un proceso de secularización o alejamiento de la doctrina religiosa, a la vez que se creaban nuevos ritmos como resultado del encuentro entre ambas músicas.

En este contexto de imperialismo cultural además del interés por conocer, ordenar y dotar de sentido el contenido del acervo nos preguntamos la razón por la cual solamente aparece la música tradicional en su última etapa. Para contestarnos partimos de dos hechos, la pretensión de imponer a los Otros un destino histórico único y, de manera aparejada, la imposición de una forma de conocimiento y su transmisión. En el periodo actual neocolonial, no solamente no se han transformado las relaciones que iniciaron en la Colonia entre occidente y los Otros, sino que se han intensificado tanto el extractivismo económico como la promoción de la forma de vida occidental a través de los nuevos medios de comunicación por lo que se puede inferir que, de manera contraria a los principios modernos de libertad, igualdad y justicia, el desarrollo tecnológico ha llevado a un colonialismo exacerbado. Se ha llegado a un momento histórico en el cual existe la mayor desigualdad económica y política en la historia de la humanidad, la concentración de la riqueza en el 1% de la población les da un poder que está por encima de los Estados nación. Pero contrario a los que se pensaba que sucedería, crear un modelo único de ser humano, se ha exacerbado también la diversidad, ha habido un renacimiento de muchos Otros, si bien este escenario plantea nuevos problemas para su continuidad. Por ejemplo, también están haciendo uso de la globalidad, los recursos financieros y las nuevas tecnologías para afirmar su identidad y sus manifestaciones.

De esta manera en la música purépecha parece haber un antes y un después de la apertura de las comunidades originarias y un nuevo encuentro, ahora con el contexto nacional y con el internacional. Recordemos que una vez que se instauró la Colonia como una nueva realidad para los pueblos originarios, hubo un periodo de aparente calma y equilibrio local, sin mucha relación con el exterior, tanto que para estos pueblos la Independencia y la Revolución pasaron prácticamente desapercibidos y que, al menos en el centro-occidente del nuevo país, tuvieron más eco los movimientos relacionados con la iglesia.

Actualmente se reconocen cuatro estilos de la música purépecha: la pirekua, el abajeño, el torito y el son. La pirekua es la canción purépecha, la que tiene letra, los otros son más bien música para la danza. Para Dimas, la pirekua es el resultado de la secularización de la música y que constituye una exaltación del orgullo étnico, recordemos

que en la cultura purépecha la oralidad[114] era un componente importante de la transmisión de la historia, los conocimientos y los saberes, presente en muchas ceremonias.[115]

A partir del contacto de las comunidades con la cultura occidental se habla de varios fenómenos que tocan a la música tradicional. La secularización es un fenómeno que en un contexto de religiosidad popular transforma de manera importante la práctica musical, es decir, sin decir que sea bueno o malo, la libera de la rectoría de la iglesia. Por su parte, el blanqueamiento cultural es un mecanismo de purificación de las prácticas culturales -cual limpiamiento racial- por el cual se van pareciendo a las prácticas occidentales. En la música tradicional implica que sus formas, sus intérpretes y su contexto festivo, son filtrados por la mira de los parámetros occidentales y todo aquello que no cabe o no es agradable a sus ojos se cambia o se elimina. De ello deriva también el fenómeno de la estandarización, es decir, que poco a poco las cualidades de la expresión musical van adquiriendo ciertos parámetros que impone la música de escuela y el de la estratificación, en donde una música no solamente es vista como más correcta en términos técnicos sino también como más adecuada socialmente, más cercana a la elite cultural, por decirlo de alguna manera. Por ejemplo, en la narración que se hace en el periódico El Nacional del Gran Concurso Artístico de la Raza Phur'embe dice que "ejecutar el son con ritmo de vals es impropio…" y que "En su genuina ejecución no debe haber jamás notas estrepitosas, es, a la manera de la música de cámara, hecha para elegidos, el aristócrata de la música vernácula mexicana."

La profesionalización es un elemento que complica la distinción de la música tradicional pues su transmisión se daba en el espacio cotidiano y de la práctica. El hecho de que una tradición se aleje de su expresión lírica no solamente le impone ciertos parámetros, sino que también implica que un nuevo grupo de personajes se erigen como "los capacitados" que, dentro de la lógica científico-monetaria -de la misma manera que el tecnócrata- le beneficia dentro de una economía de mercado, excluyendo a aquellos que no tienen acceso a la escuela de música.

La folklorización es la mexicanización de la música tradicional, que sirve generalmente para montar un espectáculo -valga la redundancia- del folklor mexicano, en un contexto cultural, por ejemplo, en las ceremonias cívicas o algún recinto cultural como

[114] Revisar, por ejemplo, el artículo de Karla Katihuska Villar Morgan. "*Ch'anantirakwa* y la tradición oral purépecha. Reflexiones para la recopilación y análisis de figuras narrativas orales" publicado en Tlalocan en 2011. También se puede revisar "Sïruki. La tradición oral entre los puerépecha" de Moisés Franco Mendoza publicado por el COLMICH en 1994.
[115] Por ejemplo, en las ceremonias de compadrazgo.

un teatro o un centro de convenciones. Por su parte, la turistificación es la representación de las tradiciones en su lugar de origen, pero en un formato de turismo cultural generalmente escenificado en las plazas de los pueblos y que, como el efecto del observador en el experimento de la doble rendija en la física, cambia la naturaleza de la presentación. Estos fenómenos generalmente son impulsados por las políticas públicas culturales.

Finalmente, habrá que agregar la gentrificación cultural. Este fenómeno consiste en la apropiación o robo de las manifestaciones culturales por elementos ajenos a las comunidades, generalmente a través de agentes cuyo interés es extraer la mayor plusvalía a las representaciones culturales presentándolas de manera pulcra o bien hecha, es decir, que abarca el blanqueamiento, la profesionalización y la turistificación de la música tradicional. Esto da lugar a una nueva clase de intermediarios culturales, ya sean agentes o agencias culturales públicos o privados dedicados a organizar eventos que, mediante la subcontratación de servicios de mercadotecnia, empresas de iluminación, de sonorización, de instalación de toldos, gradas y escenarios, montan un espectáculo de luz y sonido. Un buen ejemplo de ello es la "*Kuinchekua"*, en donde un grupo de profesionales de la cultura montan un espectáculo altamente costoso y que, dicho sea de paso, hace un mal uso de una zona arqueológica como lugar de culto prehispánico y por el maltrato de los basamentos y estructuras. Es un hurto, decíamos, de las manifestaciones culturales a través del poder monetario para sus propios fines, en este caso con fines políticos. Un ejemplo de tipo privado es el espectáculo de luz y sonido que hacen en Xcaret para el turismo, principalmente internacional.

En todos los casos pasamos de una manifestación cultural como parte de una tradición, a una manifestación cultural para el Otro, una actuación cultural con fines ajenos a ésta. Al revisar a los diversos autores varios coinciden en que la música tradicional es una música usada en las tradiciones y ceremonias de los grupos o pueblos originarios que las tocan, por lo que este cambio en el para qué de la música complica la ya difícil distinción de la música tradicional.

En el análisis se determinó que la música no es un objeto fácil de definir y que siendo una manifestación humana tan amplia funciona como un lenguaje universal, pero que, al ser un lenguaje se expresa acorde a la realidad social y cultural en la que acontece. En ese sentido, las formas en las cuales se manifiesta la música son infinitas y su forma de preservación y transmisión debe ser afín a cada una de ellas. De manera paralela se vio que se conoce al menos una forma de escritura de la música y que esa forma se

globalizó de la mano del imperialismo occidental. La pregunta original de este trabajo era entender por qué en la primera parte del acervo de la familia Cuara predominan la música europea y sus adecuaciones mexicanas, luego la música popular y solamente al final del repertorio se consolida la música tradicional. Es una pregunta que está relacionada con la escritura y la transmisión de la música porque no se tienen registros musicales anteriores a La Colonia. Por lo anterior equiparamos el fenómeno de la universalización de la escritura occidental, el uso de inglés en la ciencia y en la economía, con el de la escritura de la música, como un fenómeno derivado de la colonialidad. Al ir contextualizando las diferentes etapas del acervo con el devenir histórico de la música llegamos a la conclusión de que debido a la concepción evolucionista que reinaba a finales del siglo XIX cuando inicia el acervo, es bastante probable que la música de los Otros no fuera puesta en el papel porque no es su forma de transmisión natural y porque había pocas personas que sabían escribir música en ese momento. A ello debemos sumar el hecho de que esa separación entre la música de escuela y la música sin escritura tenía un sesgo racial y luego de estrato social, por lo cual, aunque tuviera escritura no era incluida en los anales musicales. Entre los documentos del acervo encontramos que el periódico el Nacional del 17 de enero de 1943 publica la partitura del son “La Flor de Canela” de Domingo Ramos, pero, aunque dice que fue compuesta en 1879, no sabemos si lo que publica es una transcripción posterior a la fecha y que ese haya sido el proceso de las piezas que llegan hasta nuestros días. Sin embargo, tampoco podemos decir que no existieran.

Al final de la revisión llegamos a la determinación de que un proceso tan largo, de más de 500 años, en la música colonial, poscolonial y neocolonial, no puede ser unívoco ni unilineal. La música que emana de los pueblos originarios ha pasado en diferentes momentos por la aculturación, la enculturación, la desaculturación, la hibridación, el sincretismo, la etnofagia, la adaptación, la multiculturalidad, la autodeterminación, la asimilación, la adecuación o la resistencia, etcétera, pero no lo ha hecho de manera pasiva, sino que ella misma, aquellos que la hacen, siempre han tenido un papel decisivo en su acontecer. La mezcla que lleva a la música tradicional actual tiene sin duda un origen adverso, tiene continuidades y discontinuidades, avances y retrocesos, pérdida y recuperación, una constante transformación en la búsqueda perene de un nuevo equilibrio, lo que visto de manera transversal da lugar a la resiliencia cultural de la música, es decir, la resiliencia cultural es un fenómeno paralelo al de la colonialidad.

Del diálogo que ha generado la revisión del trabajo con el Doctor Antonio Ruíz Caballero retomo una frase: “Bailar, adorar a lo sagrado, aunque fuera cristiano, es un

acto de resistencia." Entonces, es posible compaginar el auge de la música tradicional en Parangaricutiro con la danza, principalmente con el auge de la Danza de los Kúrpites, que usa como un instrumento musical, además de los instrumentos convencionales, los cascabeles en sus pies. En otras palabras, el sentido de la música tradicional de Parangaricutiro sigue estando asociada a su uso, generalmente no tiene letra y está hecha para bailar y coyunturalmente sería, por ende, un acto de resistencia y, en un contexto más amplio, transversalmente, de resiliencia.

Por todo lo anterior, podemos llegar a las siguientes conclusiones respecto al acervo musical de la familia Cuara:

1. La música de Parangaricutiro es el resultado de la mezcla entre la música purépecha, la música occidental traída por los españoles y la música africana que llegó con los esclavos de ese continente.
2. Las políticas culturales de La Conquista, bajo un esquema evolucionista, pretendían "civilizar a los bárbaros" que vivían es estas tierras, por lo cual se impone lo occidental como un modelo a alcanzar.
3. Los conquistadores, a través de los frailes, utilizan en Parangaricutiro la religión católica y por ende a la música, como uno de los tres importantes medios de aculturación, junto con la reubicación del pueblo y tenencia de la tierra.
4. Pasar de una música oral a una escrita implica un proceso de traducción y adecuación de la música oral a las pautas de la escritura musical.
5. Una vez alcanzado un nuevo equilibrio luego de la Conquista, Parangaricutiro vive de manera casi aislada y ajena a los eventos nacionales o internacionales hasta su apertura, principalmente luego del Volcán Paricutín.
6. La música siempre ha estado presente en la vida de Parangaricutiro, como parte de la religiosidad popular purépechas, en todas las celebraciones profanas y, una vez instaurada la república, también en las ceremonias cívicas.
7. El acervo de la familia Cuara coincide con el horizonte histórico de México que atraviesa el Porfiriato, La Revolución Mexicana, La Guerra de los Cristeros y el Sinarquismo, hasta llegar a un evento local que coincide con uno internacional, la erupción del Volcán Paricutín y la Segunda Guerra Mundial con su consecuente Guerra Fría.
8. El acervo de la familia Cuara coincide con el horizonte histórico de la música mexicana que va de la música sacra y de la música clásica, a una música que

ensalza los personajes y los valores nacionales, que se populariza, y que, finalmente, reaviva los valores locales y tradicionales.

9. El cosmopolitismo de los hacedores del acervo, en su ir y venir a otras latitudes, en su consumo de música de otros lugares y en su gestión ante autoridades externas a la comunidad, indican que fueron personajes importantes dentro de la comunidad y un nexo de ella con el exterior.
10. Las políticas públicas implementadas durante el Porfiriato que promovían la música clásica europea se ven reflejadas en el contenido del acervo de la familia Cuara.
11. Durante el periodo del nacionalismo posrevolucionario las identidades étnicas fueron reapropiadas por el gobierno para el fortalecimiento de la identidad nacional, así como para la conformación de la identidad regional michoacana, avivando el sentido de escribir, publicar y tocar la música purépecha, dando un nuevo ímpetu a la propia identidad.
12. Luego de la erupción del Volcán Paricutín, la identidad purépecha de Parangaricutiro se ve cuestionada frente al Otro, principalmente por el proceso migratorio regional, nacional e internacional que sufre luego de la reubicación del pueblo, por lo que la música tradicional se erige como un dique de contención que preserva lo propio pues siempre va de la mano de las ceremonias y tradiciones locales.
13. Las mujeres tenían un papel restringido al espacio del hogar por lo que no participaron en la música hasta el último periodo del acervo, sin embargo, no tienen presencia en las orquestas tradicionales ni hay composiciones de ellas.
14. El acervo musical de la familia Cuara es un fiel reflejo de la historia musical del pueblo durante los 100 años que contiene, de finales del siglo XIX a finales del siglo XX.
15. A la luz del imperialismo cultural podemos ver los procesos de secularización, blanqueamiento, purificación, nacionalización, estandarización, profesionalización, folklorización, turistificación y gentrificación cultural que derivan de políticas culturales inequitativas.
16. Actualmente, el liberalismo económico pervierte toda manifestación o práctica cultural a partir de la comercialización y monetarización de éstas, convirtiéndola en espectáculo y mercancía.
17. De manera coyuntural, la música de Parangaricutiro puede ser analizada a partir de fenómenos singulares como la aculturación, la adecuación, la resistencia, la pervivencia, la pérdida, sincretismo, mestización, etc.; de manera transversal la

música de Parangaricutiro puede ser interpretada como un complejo entramado de adelantos y retrocesos, bifurcaciones y conjunciones, continuidades y discontinuidades, que componen un proceso complejo de resiliencia dentro del entramado cultural, dicho de otra manera, hay un largo proceso de resiliencia cultural en la música tradicional de Parangaricutiro.

COROLARIO

Actualmente la vida musical de Nuevo San Juan Parangaricutiro se puede dividir en dos: la música comercial y la música tradicional. La música comercial está ligada a las tendencias regionales, nacionales e incluso internacionales; mientras que la música tradicional está ligada a su vida festiva en cuanto a su ciclo anual profano-religioso, como a las costumbres y tradiciones locales.

Respecto a la música comercial solamente señalaremos que está predominantemente ligada a la narcocultura, misma que lamentablemente ha permeado en los gustos y los anhelos de los jóvenes de la localidad.

Por su parte, la música tradicional refuerza las costumbres y tradiciones purépechas, mantiene vivo en el gusto y los anhelos de los jóvenes su participación en las fiestas locales. En ese sentido la música tradicional sigue siendo un polo de resistencia frente a la pérdida de la identidad originaria y, en este tiempo, representa un baluarte de resistencia frente a la narcocultura.

ANEXO

PRIMERA ETAPA

Música clásica

No.	TITULO	AUTOR	ESTILO	FECHA	LUGAR	INSTRUMENTO	DOCUMENTO	NOTAS
1	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Flauta	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
2	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Viola	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
3	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	1st Clarinete	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
4	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Trombone	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
5	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	1st Cornet	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
6	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	2nd Violín	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
7	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Cello Obligato	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
8	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Bass	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
9	Waldteufel-Waltzes for orquesta. Stern Edition. Album1	D. Sabino	Waltzes	MCMXVI-1941	NY	Piano	Cuadernillo	Jos. W. Stern & CO. 102-104 West 38TH Street. New York/ De la Peña Gil Hnos. Almacén de pianos y música. Juárez 46. México D.F.
10	Marcha nupcial	F. Mendelson	Marcha	Sin fecha	Sin lugar	Clarinete	1 hoja a mano	Sin notas
11	Salve (de la ópera: El molinera de Subiza)	Sin autor	ópera	Sin fecha	Sin lugar	Violín 1°	1 hoja a mano	A la V. Presto
12	Salve (de la ópera: El molinera de Subiza)	Sin autor	ópera	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	4 hojas a mano cosidas	Música y letra. BUITRÓN HERMANOS Y CIA. Morelia-San Francisco 15. LINEAS PARADO.
13	Ut MerLam	P.F.M.	Wals	Sin fecha	Sin lugar	Trombón 2o	1 hoja a mano	Sin notas
14	Club verde	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	S. Soprano	1 hoja a mano	Nota: Focaelo(?) mañana recibirás una bonita marcha.
15	El encanto de un vals	Oscar Straus	vals	Sin fecha	Sin lugar	C. bajo mib, tuba b sí	6 hojas a mano	Sello de Salvador gallardo filarmónico, Morelia, Mich. Y de Felipe Cuara, Parangaricutiro, Mich.

16	Río Rosa/Atrás: Recuerdos	A.M.A. (Alberto M. Alvarado)/mismo autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	sax soprano sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sello de Salvador gallardo filarmónico, Morelia, Mich.
17	Muchachas y flores	Abundio Martínez (1865-1914)	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Parece incompleto Bing Vídeos
18	Ojos de juventud	(Arturo Tolentino Hernández 1888-1952)	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	sax. Mel.	1 hoja a mano	Parece incompleto Arturo Tolentino Hernàndez - Ojos de Juventud,Valse Mexicaine (youtube.com)
19	Obertura de la primavera	Beristain (Joaquín)(1817-1839)	mexicana	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 2o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas Obertura La Primavera - Joaquín Beristáin / A. Tornero & Orq.SInf.Juv.Ver. (youtube.com)
20	Anabolena	(Gaetano Donizetti)	fantasía (ópera)	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
21	Danuvio waves	J. Ivanovici	valz	Sin fecha	Sin lugar	Clarinetes 1os	1 hoja a mano por ambos lados	Sello y propiedad de Felipe Cuara
22	Rosalía	(Quirino Mendoza y Cortés 1862-1957)	Vals (mex)	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	El mismo autor de Cielito Lindo
23	Lupe	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	cornetín sib	1 hoja a mano	Sin notas
24	El globo cautivo	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	clarinetes, saxofón tenor	2 hojas a mano	Etiquetas MARC: El globo cautivo = (unam.mx)
25	La Duquesa del Bal Tabarino/Atrás: Los millones de arlequín. Valse Boston	(Carlo Lombardo 1869-1959)/(Música de Riccardo Drigo)	vals (vienés)/vals	1917/(1900)	(Viena/Rusia)	flauta, clarinete 1o y 2o ambos	2 hojas a mano por ambos lados	Les Millons d'Arlequin es una obra creada para ballet La Duquesa del Bal Tabarín (youtube.com)
26	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	24 de octubre de 1929	Minatitlán, Ver.	clarinete solo, cornetín 2o, bugles sib 1o y 2o, cornetín solo	6 hojas a mano por ambos lados	Copia de Eleuterio S. Romero, su firma, Minatitlán, ver. Octubre 24/1929
27	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	18 de agosto de 1927	Poncitlán (Jal.)	batería	1 hoja a mano	Poncitlán 18 de agosto de 1929, nombre (¿dueño?) Antonio Padilla
28	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	Sin fecha	Sin lugar	Sax barítono mib, Sax alto mib, cornos mib, c. bajo mib, alto 3o mib, c. bajo sib, cornetines 3os, tenor, Sax soprano	10 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
29	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	7, 16 y 17 de octubre de 1929	Minatitlán, Ver.	flautín Re b, clarinetes 2os, trombones 2o y 3o, trombón solo, barítonos	6 hojas a mano	C. Lavalle
30	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	23 de octubre de 1929	Minatitlán, Ver.	Sin instrumento	4 hojas a mano por ambos lados cosidas	Cubierta caqui. De C. Lavalle
31	Aires Nacionales Variados	Arreglos de Antonio Padilla	Vals (mex)	19 de agosto de 1929	Minatitlán, Ver.	flauta en Do	1 hoja a mano por ambos lados	Firma de J. Concepción Jiménez
32	En Alta Mar/Atrás: El Maine	Abundio Martínez (1865-1914)/mismo autor	Vals (mex) ambos	Sin fecha	Sin lugar	trombón 1o, clarinete 1o y 2o, ruidos/redoblante, flautín reb, barítono 1o, bombardino, c. bajo mib, c. bajo sib, barítono 2o, sax soprano, sax tenor, sax barítono, cornetín 1o y 2o/pistón 1o y 2o, bugle 1o, alto	19 hojas por ambos lados	Sello y propiedad de Felipe Cuara Bing Vídeos

						1o y 2o, trombón 2o		
33	Tannhäuser-March	R. Wagner/Arr. By Theo Moses	Ópera	Sin fecha	New York	Viola	2 hojas impresas	Sello y propiedad de Felipe Cuara Bing Vídeos
34	El Anillo de Hierro	(Pedro Miguel Márquez 1843-1918)	(Zarzuela)	de 1878	(España)	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
35	La Gran Vía	Sin autor	(Zarzuela)	Sin fecha	(España)	flauta y violín	1 hoja a mano	Sin notas
36	Marcha nupcial	F. Mendelson	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	piano	cuadernillo impreso de 3 hojas	Marcha Nupcial, F. Mendelssohn (youtube.com)
37	Recuerdo	A.M. Alvarado (Alberto)/Arreglo de A. Menzel	Vals	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Repertorio Musical Menzel. Palma Norte 431-A, Apartado 1968, México D.F. Alberto M Alvarado - Vals Recuerdo (youtube.com)
38	Granada	I. Albeniz	Sérénade	de 1927	Boston	Piano	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	The Boston Music Co. Slection of Classic and Moder Teaching pieces for piano. Copyright 1927 by The Boston Music Co. Printed in U.S.A./Sello Casa Beethoven Granada (Suite española, I) - Albéniz (youtube.com)
39	Wedding March, from "Lohengrin"	Richard Wagner/Arranged by E. Pauer	Sin estilo	Sin fecha	U.S.A.	piano	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados	Selection of Piano Favorites. G. Schimer New York/London. When performing and programming this number on the air, kindly give credit to G. Schirmer, Inc. Richard Wagner: Lohengrin - "Wedding March" (Piano solo) (youtube.com)
40	Extasis de amor	Agustín Orta Villa	vals	Sin fecha	Sin lugar	Piano	3 hojas impresas pegadas	Sin notas
41	Danube Waves	J. Ivanovici	Waltz	Sin fecha	Sin lugar	petit drums	1 hoja a mano	Sello de Felipe Cuara Bing Vídeos
42	Ecos de Durango Fantasía	A.M. Alvarado (Alberto M. Alvarado López 1864-1939)	Sin estilo	Sin fecha	Durango	clarinete 1o y 2o	2 hojas a mano por ambos lados	Sello Salvador Gallardo Alberto M. Alvarado López ~ Grandes Músicos Mexicanos (grandesmusicosmexicanos.blogspot.com)
43	17 de Octubre/soñador	no dice/J. Jesús Baltazar	vals	Sin fecha	Sin lugar	clarinete, cornetín B, flauta, c. bajo, b chelo, violín, violín 2o, trombón, sax tenor/clarinete sib, sax alto mib/sax tenor, /sax alto 2o	8 + 4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
44	Cuentos de los bosques de Viena	Strauss	vals	Sin fecha	Sin lugar	sax tenor sib, trombón 3o en do, sax soprano sib, trompeta 2a sib, bugles 1o y 2o sib, clarinete solo sib, c. bajo mib, requinto mib, clarinetes 2os y 3os sib, trombones 1o y 2o, sax barítono mib, altos 3o mib, cornos 1o y 2o mib, clarinete 1o sib, tuba sib, trompeta 1a sib, barítono 1o sib, barítono 2o sib, sax alto mib	19 hojas dobles a mano	Sin notas Strauss - Vals Cuentos de los Bosques de Viena (youtube.com)
45	Sobre las olas	Juventino Rosas/arr. De Paul del Valle	vals (mex)	Sin fecha	Sin lugar	violín 1o (violín 2o, violoncellos incompletos)	3 hojas a mano	Sin notas Bing Vídeos

46	Anabolena "obertura" (Anna Bolena)	(Gaetano Donizetti)	fantasía (ópera)	de 1830	(Italia)	sax tenor, barítono 1o sib, alto mib, requinto, clarinete 2o, sax soprano, clarinete solo, trompeta, trompeta 2a, trombón 1o y 2o, alto 2o mib, c. bajo mib,	13 hojas a mano con cubierta	Sin notas https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=anna+bolena+donizetti+obertura&mid=0B772F2EE3135A2284FD0B772F2EE3135A2284FD&FORM=VIRE
47	Scena ed Aria Miserere e Romanza el Trovadore (parte III scena V)	Verdi (Giuseppe)	(ópera)	Sin fecha	Sin lugar	violín 1o, contrabajo, violoncello, clarinete sib, s. soprano sib, pistón sib, violonchello, violín 2o, barítono, pistón sib, s. soprano sib, viola, flauta, bajo	13 + 2 hojas a mano	Sin notas Miserere - Aria from opera "Il Trovatore" by Giuseppe Verdi - Piano Arrangement by Reimund Merkens (youtube.com)
48	La Dama Aragonesa/Atrás: La hija del Rey	no dice/Melesio Morales (1838-1908) Hacia 1876 compuso la obertura La hija del rey, en homenaje a José Peón Contreras.	oberturas	Sin fecha	Sin lugar	trombón en do, c. bajo Eb, clarinete 1o y 2o Bb, trompeta 1a Bb, sax tenor Bb, c. bajo Bb, soprano Bb, altos Eb	10 hojas a mano por ambos lados	Bing Vídeos
49	Bajo el cielo de Nápoles/Atrás: San Francisco	Belisario de Jesús García	vals (mex)/Marcha	de 1933	Sello de Felipe Cuara	sax tenor, sax alto mib, sax soprano sib, clarinete 3o sib, clarinete 2o sib, flautín en reb, c. bajo sib, requinto mib, batería, cornos 1 y 2, clarinete 1o sib, flauta en do, cornetines, trombones 1o y 2o, 3o y 4o, barítono, bugles, c. bajo mib, sax barítono, cornos 3 y 4	20 hojas a mano por ambos lados	Vals Bajo el Cielo de Nápoles - Belisario de Jesús García (1933) (youtube.com) MARCHA SAN FRANCISCO. BANDA TULTEPEC. FESTEJOS PATRONALES 2008 (youtube.com)
50	Concerto Violino Op. 35	P. Tchaikowsky	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	Violín 1o (2), violín 2o (3)	5 paquetes de 11 hojas impresas cada uno	Sellos de: Julian Carrillo; Orquesta Beethoven; A. Wagner y Levien Sucs.; G. Schirmer/Pertenecen a la orquesta de Julián Carrillo: Maldonado, Ilegible, Ilegible Ángel, Lascano y Martínez G., Martínez/Cubierta: poster de Julián CarrillO. Recuerdo del cincuentenario (1895-1945) del experimento en el cual logró el Maestro Julián Varrillo los 16avos de tono, base de la Revolución del SONIDO 13. Tchaikovsky - Violin Concerto, Op. 35 (youtube.com)
51	Flores de Italia. Mossaïco	G. Verdi/Arr. A. de la Teja	Sin	Sin fecha	Sin lugar	clarinetes 1os y 2os, trombones, sax tenor sib, cornetines 1o y 2o, c. bajo sib, altos mib, sax alto mib, trombón solo, requinto mib, c. bajo mib, sax barítono, sax	16 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

						soprano, bajo solo sib, barítono 2o		
52	Miserere del Trovador	Giuseppe Verdi	Ópera	Sin fecha	Sin lugar	pistón 1o y 2o, bajo 1o y 2o, trombones 2o y 3o, c. bajo de mi b, requinto, bugle 1o, altos 1os y 2os, flautín, clarinete solo, s. soprano, c. bajo de sib, tambores, campana, clarinete 1o, bugle 2o, trombón 1o	19 hojas a mano por ambos lados	firma y sello de Luis Cuara Guerrero, resello de Felipe Cuara. Cubierta azul Bing Vídeos
53	Wilhelmina Waltzes	John T. Hall	vals	de 1900	Sin lugar	2d Bb clarinet	Cuadernillo impreso de 2 hojas pegadas a mano	Sellos: Archivo musical propiedad de Ramón Hernández Morelia, Mich. Sobresello de Salvador Gallardo filarmónico Morelia, Mich./Sello de Enrique Munguía incompleto/Sellos de Ramón Hernández Morelia, Mich., Mex. Y de Felipe Cuara Amezcua Parangaricutiro, mich. "WILHELMINA WALTZES" Played On MIRA 18 1/2 Inch Concert Grand Console Music Box (youtube.com) Wilhelmina Waltzes : Pryor's Orchestra : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
54	Tannhäuser-March	R. Wagner/Arr. By Theo Moses	Sin estilo	Sin fecha	Sello de Felipe Cuara	1st Clarinet in Bb	1 hoja impresa	Carl Fischer New York
55	Lupe	Sin autor	vals (mex)	Sin fecha	Sin lugar	violines 1o y 2o	1 hoja a mano	Sin notas
56	Candilejas/Atrás: Gardenias para ti	C. Chaplin/ilegible	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo, cornetín	2 hojas a mano	Sin notas CHARLES CHAPLIN -- "CANDILEJAS" (youtube.com)
57	El Faisán	M. Lerdo de Tejada	vals (mex)	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo	1 hoja a mano	Sin notas Bing Vídeos
58	Tres danzas humorísticas	Felipe Villanueva/Instrumentación Fernando Villalpando, Director de la Banda Nacional de Aguascalientes	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja impresa por ambos lados	Esta pieza para piano se halla únicamente en el Gran Repertorio de A. Wagner y Levien Sucs. México Iia Calle de San Francisco no. 11 Tres Danzas Humorísticas de Felipe Villanueva (youtube.com)
59	Duo de Ricardo	Sin autor	orquesta	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o, 2o sib, trompas 1a y 2a en fa, voz 2a, clarinete principal sib, violín 1o, 2o, v. cello, voz 1a flauta, contrabajo	10 hojas a mano por ambos lados	Cubierta gris, hecho con papel de un cartel de comedia 1904 y partituras
60	Arpa de oro	Abundio Martínez	vals para piano	Sin fecha	Iniciales J.S.R.	sax tenor sib, batería, flauta en do, cornetines 1o y 2o sib, sax barítono mib, sax alto mib, sax tenor sib, sax soprano sib, requinto mib, clarinete 3o sib, c. bajo mib, altos 2o y 3o mib, alto 1o mib, trombón 1o en do,	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados + 22 hojas a mano por ambos lados	Repertorio Musical Menzel. Publicaciones y novedades musicales. Palma Norte 431-A, Apartado 1968, México D.F. Bing Vídeos

						trombones 2o y 3o en do, bajo chico sib, clarinete 1o y 2o sib, clarinete solo sib		
61	Soñando/Abajo: Vereda tropical/Atrás: Tardes de sol	Sivestre Rodríguez (S.R.Olivares 1874-1965)/Gonzalo Curiel/sin autor	vals (mex)/canción/flamenco	Sin fecha	Sin lugar	violín A y B	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas Bing Vídeos
62	Salve (de la ópera: El molinero de Subiza)	Sin autor	(zarzuela)	Sin fecha	Sin lugar	violín 2o	2 hojas a mano	Parangaricutiro, Mich. Mayo 2 de 1937, firma de Luis Cuara Amezcua Salve de la zarzuela "El molinero de Subiza" por Rafael Bezares (youtube.com)
63	Stabat Mater (avec accompag. de piano par T. Labarre)	G. Rossini (Gioachino Rossini 1792-1868)	¿sacra?	Sin fecha	Sin lugar	pour deox Soprani, Tenore et Bajso ey Choeur á quatre ou cinq Voix, avec accompag. de piano	Cuadernillo impreso de 59 páginas, aparentemente incompleto	dédié a Son Exce. Sr. (o ilegible) Emmanuel Fernández Varela, Comunifsaire General de la cruzada. Bouquete de Melodías Tmo1, No1 Semanario Musical. J. Rivera, hijo y Ca. Editores. México. Coliseo viejo bajos de la Gran Sociedad https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=stabat+mater+rossini&mid=311A9BEE52F91ADEFADA311A9BEE52F91ADEFADA&FORM=VIRE
64	Salve (de la ópera: El molinero de Subiza)	Sin autor	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Parangaricutiro, noviembre 29 de 1904. Propiedad de Luis Cuara (firma)
65	Flores del alma	Sin autor	danza (tango)	Sin fecha	Sin lugar	para piano forte	1 hoja a mano por ambos lados	Soy de la peña más alta donde habitan los venados. Manuel del Tule Flores del alma (Vals) - Piano solo (+ Partitura) (youtube.com)
66	Tannhäuser-March	R. Wagner/Arr. By Theo Moses	Sin estilo	Sin fecha	Sello de Felipe Cuara	1st flute, bass trombone, 1st cornet in Bb, 2d violín (2), bass (2), 2d cornet in Bb	8 hojas impresas	Carl Fischer New York
67	El Anillo de Hierro	Dúo Márquez (Miguel Márquez)	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	flauta, viola, violoncello, violín 2o, clarinetes 1o y 2o sib, trombones, cornetines 1o y 2o sib	7 hojas a mano por ambos lados	Sin notas El anillo de Hierro (Preludio). Pedro Miguel Marqués. Joven Orquesta Sinfónica de la FSMCV (youtube.com)
68	Apolo	Vicente Cordero	obertura	31 de mayo de 1903	Parangaricutiro	c. bajo, cornetes, violín 1o, trombones 1o y 2o, viola, fagot 1o y 2o, clarinetes, violín 2o	10 hojas a mano por ambos lados	firma de Luis Cuara
69	Apolo	V. Cordero	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	v. cello, violín 1o	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
70	Apolo	Sin autor	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	clarinetes sib, trombón, trompeta sib, violín, v. cello, c. bajo	6 hojas a mano	Sin notas
71	Adlyn Waltz	John T. Hall	vals	Sin fecha	Sin lugar	cornetín 1o y 2o, barítonos, alto 1o y 2o, bajo Cdico., contrabajo mib, clarinetes 1o, 2o y 3o, cornetín solo, trombones, c. bajo sib, drums, director, flautín y flauta,	22 hojas a mano	Sellos de Salvador Gallardo morelia y Felipe Cuara Parangaricutiro Bing Vídeos

						requinto, clarinete solo, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono		
72	Edelmira	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
73	Recuerdo	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	violín 2o B, c. bajo	3 hojas a mano	Sin notas Bing Vídeos
74	Sobre las olas	Juventino Rosas	vals	Sin fecha	Sin lugar	violoncello	2 hojas a mano	Sin notas Bing Vídeos
75	Juana de Arco	G. Verdi	Sinfonía	30 de julio de 1937	Parangaricutiro	clarinete 1o, cornetín, violín 1o, sx soprano	4 hojas a mano por ambos lados	Fecha, lugar y firma de Luis Cuara Amezcua Juana de Arco .Obertura de Giuseppe Verdi. Banda M. Música Badajoz (youtube.com)
76	Las Riberas del Charente	sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	trombón 1o, 2o y 3o, flautín, oboes, flauta, requintos mib, clarinete 1o sib y 2o sib, s. soprano, s. tenor, s. barítono mib, clarinete solo sib, basse sib, trompetas mib, pistón 2o, c. basse sib, batería	27 hojas a mano	Sellos del archivo de música de la Gendarmería de Jalisco y de Juan Fco. Escudero
77	Lustspiel	Keler Bela	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	sax barítono mib, solo trompeta, solo clarinete sib, sax tenor, sax alto mib, trompeta II y IIIc. Bajo mib, c. bajo sib, requinto, cornos mib, barítono sib, trombón II, clarinete II y III, sax soprano, solo trombón	15 hojas a mano	Firma desconocida Bing Vídeos
78	La Vuelta del Salvaje	A. de M. Campos	Obertura	30 de junio de 1920	Parangaricutiro	violín 1o y 2o, barítono, pistón sib, trombones, violloncello, c. bajo, clarinete sib, flauta	9 hojas a mano por ambos lados	Cubierta de tela y papel color naranja. Primavera y juventud. Firma de Felipe Cuara
79	La princesa de los Balkanes	R. Soutullo (Reveriano Soutullo Otero 1880-1932)	Tanda de valses	Sin fecha	Sin lugar	requinto, flauta, oboe, clarinete pral., clarinete 1o, 2o y 3o, saxofones sib, saxof. Barít. Mib, saxofoni 1o y 2o mib, fagotes, cornetín 1o y 2o, fiscorno 1o, trompa 1o y 2o, trombón 1o y 2os, bombardino 1o y 2o, bombo, caja, bajo	24 hojas impresas por ambos lados	Ildefonso Alier. Plaza Oriente, 2. Madrid/sellos de Salvador Gallardo (Morelia) y Felipe Cuara (Parangaricutiro)
80	La princesa de los Balkanes	R. Soutullo (Reveriano Soutullo Otero 1880-1932)	Tanda de sobre motivos de la opereta del Mtro. E. Eysler	Sin fecha	Sin lugar	guion	Cuadernillo impreso de 10 hojas	Cosido. Ildefonso Alier-Plaza Oriente 2-Madrid/Sellos de: Armonía. Revista musical Madrid; Sociedad Editorial de Música. Calle de Génova 19, bajo. Madrid; Otro ilegible de Madrid; Salvador Gallardo. Morelia; Sobresello en todos de Felipe Cuara
81	La princesa de los	sin autor	Ópera	Sin fecha	Sin lugar	flautín, saxofón soprano,	5 + 2 hojas a mano	Sello de Salvador Gallardo y Felipe Cuara

	Balkanes					trombón 1o, c. bajo sib 82), c. bajo mib, barítono 1o		
82	Wilhelmina Waltzes	John T. Hall	vals	de 1900	Sin lugar	bass trombone, Eb tuba (2), baritone (2), 2d Bb tenor, flute, 1st Bb tenor, 1st trombone, 4th Eb alto, Eb cornet, 3rd Bb cornet, Eb cornet, 2d trombone, 2d Eb alto, 3Eb alto, drums, oboe, drums & bells, baritone saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, solo Bb cornet (2), bass trombone, Eb clarinet, solo Bb clarinet, 3rd Bb clarinet, 1st Bb clarinet, 1st Eb alto, bassoon, 1st Bb cornet, 2d Bb cornet, soprano saxophone	35 cuadernillos impresos de 2 hojas c/u	Sellos de Enrique Munguía en Guadalajara, del archivo musical propiedad de Ramón Hernández de Morelia, resello de Salvador Gallardo filarmónico de Morelia y sello de Felipe Cuara en Parangaricutiro.
83	Wilhelmina Waltzes	John T. Hall	vals	de 1900	Sin lugar	Bajo de cuerda, contrabajo sib, contrabajo mb	3 hojas a mano	Sellos de Ramón Hernández, resello de Salvador Gallardo y sello de Felipe Cuara
84	Danubio Waves	J. Ivanovici	vals	Sin fecha	Sin lugar	cornetín 2o, solo cornetín, s. soprano, alto 3o, altos 2os, trombón 2o, altos 1os, c. bajo sib, trombón 1o, barítono, flauta en do, picolo	12 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara danubio waves valz J. ivanovici - Búsqueda (bing.com)
85	Después de la lluvia	Manuel G. Manzanares	vals	de 1893	Sin lugar	piano	Cuadernillo de 6 hojas impresas por ambos lados	Cosido a mano. Al Sr. Miguel ríos Toledano. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos A. Wagner y Levien México. Coliseo Viejo no. 15 Fábrica de pianos-Zuleta no. 14. Leipzig, Friedrich Hofmeister. Copyright 1893 by G. Schirmer, New York. Advertencia editorial (unam.mx) nautilo.iib.unam.mx/Record/000323279/UserComments
86	El Anillo de Hierro	Dúo Márquez (Miguel Márquez)	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	timbales	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
87	Tannhäuser-March	R. Wagner/Arr. By Theo Moses	Sin estilo	de 1887	Sin lugar	1st violín	2 hojas impresas	Copyright 1887 by Carl Fischer New York. Sello de Felipe Cuara
88	Stabat Mater	Sin autor	religiosa	Sin fecha	Sin lugar	piano	Páginas 12 a 23 impresas	Sin notas
89	Honor y Gloria	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	trombón, roto	2 hojas a mano	Sin notas
90	Obertura de la primavera	Joaquín Beristáin (1817-1839)	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
91	Obertura de la primavera/Cavatina en la ópera de Lucía	Joaquín Beristáin/(Gaetano Donizetti)	Obertura/opera	no dice/(1835)	Sin lugar	saxhores, bajo, violín 1o y 2o, flauta, clarinete 1o y 2o, viola	8 hojas a mano por ambos lados	Propiedad de Anselmo Sosa. Sello de Luis Cuara Donizetti - Lucia's cavatina from Lucia di Lammermoor (Anna Netrebko, Yuri Temirkanov) (youtube.com)

92	Cavatina en la ópera de Lucía	(Gaetano Donizetti)	Ópera	de 1835	Sin lugar	clarinete 1o y 2o	2 hojas a mano por ambos lados	firma de Luis Cuara
93	Raymond	(Ambroise Thomas)	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	sax alto mib	3 hojas a mano	Sin notas Raymond (Obertura) - A.Thomas [Versión original] (youtube.com)
94	Las Riberas del Charente	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	pistón 1o, barítono 1o	6 hojas a mano	Sellos de la Gendarmería de Jalisco y Juan Fco. Escudero
95	Poet and Peasant Overture	(Franz Von) Suppé	Obertura	12 de abril de 1939	Álvaro Obregón	trombón, cornetín 1o, clarinete 1o, chelo, violín 2o, violín 1o, flauta, contrabajo	24 hojas a mano	Firma desconocida el 12 de abril de 1939 en Álvaro obregón. Sello de Felipe Cuara SUPPE: Poet and Peasant Overture | CYSO's Philharmonic Orchestra (youtube.com)
96	Caballería ligera/Atrás: Aires Andaluces	(Franz Von) Suppé/P. Gómez (Guillermo Gómez)	Obertura militar	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o sib	3 hojas a mano cosidas	Sin notas https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=caballer%C3%ADa+ligera+supp%C3%A9&mid=941B8A5E7E7230B1C119941B8A5E7E7230B1C119&FORM=VIRE https://www.youtube.com/watch?v=1eLQoa3Wvd8
97	Cavatina de Roberto Devereux	(Gaetano) Donizetti	Ópera	Sin fecha	Sin lugar	flauta, barítono, clarinete solo sib, clarinete 1o y 2o sib, trompas en fa, violín 1o y 2o, v. cello, contrabajo	9 hojas a mano por ambos lados	Sin notas Roberto Devereux; Caballé, Raimondi, Wolff, Alberti & Bartoletti; 1972 (youtube.com)
98	Danubio Waves	J. Ivanovici	vals	Sin fecha	Sin lugar	saxofón tenor, clarinete 2o, conductor, barítono saxofón, saxofón alto	5 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
99	Los pescadores de perlas	Bizet	Gran Fantasía	Sin fecha	Sin lugar	petite flauta reb, grande flauta en do, petite clarinete mib, oboe en do, clarinete 1o y solo sib, clarinete 2o sib, clarinete 3o sib, sax soprano sib, sax alto mib, sax tenor sib, sax barítono mib, alto 1o mib, alto 2o y 3o mib, barítono 1o y 2o sib, bugle 1o sib, bugle 2o sib, pistón 1o y 2o sib, trombón 1o, 2o y 3o do, conductor en do, tambor, g. baise, bajo sib, c. bajo mib, c. bajo en sib	31 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Bizet: Les Pécheurs de Perles (Full Album) (youtube.com)
100	Primavera y Juventud/Atrás: Carboneras	M. Dell Oro/F. Villalpando	Vals/Polka	Sin fecha	Sin lugar	requinto mib, clarinetes 1os sib, saxofon alto mib, tenor 1o mib, tenores 2o y 3o mib, barítonos 1o y 2o, pistones 1os y 2os sib, trombón 1o do, 2o y 3o, contrabajo mib,	12 hojas a mano por ambos lados	(tiene cubierta) Personajes de la historia / ZACATECAS Y SUS HOMBRES ILUSTRES | El Siglo de Torreón (elsiglodetorreon.com.mx)

						contrabajo sib		
101	Primavera y Juventud	V. M. Dell'Oro	Vals	Sin fecha	Sin lugar	Clarinetes 1os sib, sax alto mib, barítonos 1os y 2os sib, pistones 1os y 2os sib, trombón 1o y 2o en do, contrabajo sib	16 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
102	Aria en la Ópera de Semiramis	(Gioachino Rossini)	Ópera	de 1823	Sin lugar	Requinto, clarinete solo, clarinete 1o y 2o, cornetines 1o y 2o, sax soprano, sax alto, sax tenor, altos mib, barítonos, trombones, batería, c. bajo mib, c. bajo sib	14 hojas a mano	Sin notas
103	Composiciones del popular autor Abundio Martínez. Arpa de Oro	Abundio Martínez	Vals	de 1902	Sin lugar	Sin instrumento	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados. Incompleto, sólo portada y contraportada	Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos A. Wagner y Levien Sucs. México. Segunda calle de San Francisco no. 11 Guadalajara. Fábrica de pianos, Zuleta no. 13 y 14 Guadalajara. Leipzig Friedrich Hofmeister/Sello de Luis G. Toral, Maestro de Capilla 8 de diciembre de 1902 https://www.youtube.com/watch?v=fupuyK_jQoQ
104	Onda cristalina/Atrás: Reconnaisance	Abundio Martínez/J. de Jesús Urbina G.	Vals/Gabota	Sin fecha	Sin lugar	contrabajo, chelo, violín 1o y 2o, tambor, clarinete sib (2), flauta	8 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Vals Ondas Cristalinas - Salterios (youtube.com)
105	Orfeo en los Infiernos	J. Offenbach	Obertura	de 1937	Morelia	requinto mib, flautín en reb, flauta en do, oboes, clarinete solo sib, clarinete 1o sib, 2o sib y 3o sib, cornos 1o y 2o, sax soprano sib, sax alto mib, sax tenor sib, c. bajo sib, sax barítono mi, alto 3o mib, barítonos 1o y 2o, cornetín 1o sib, 2o sib, bugle 1o sib, trombones 1o y 2o, trombones 3o, Dirección en do, B° y plat., bajo sib, c. bajo mib, ¿baja?	29 hojas a mano	Morelia 13 de octubre de 1937, firma de M. Lúndez (erróneamente conocida como "el Can-cán") OBERTURA. Orfeo en los Infiernos. J. Offenbach. Dir.: Miguel Roa. "Voces para la Paz" (youtube.com)
106	Ecos de Durango Fantasía	A.M. Alvarado (Alberto M. Alvarado López 1864-1939)	fantasía (ópera)	3 de octubre de 1938	Morelia	Requinto, flautín, clarinete 3o, corno, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, altos 2o y 3o, barítono, cornetines 2os, bugles, trompeta 1a, trombón 1o, 2o y 3o, c. bajo mib, c. bajo sib, batería	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de Salvador Gallardo.
107	Juana de Arco	G. Verdi (Giuseppe)	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	Requinto, flautín reb, flauta en do, clarinete solo,	22 hojas a mano	Cubierta de tela y papel azul con el sello de Luis Cuara. (Re)Sello de Felipe Cuara

						clarinete 1o, 2o, sax soprano, sax alto mib, sax tenor sib, alto 1o mib, 2o y 3o, barítono, cornetín 1o, cornetín 2o, bugle 1o, 2o, trombón, 1o, 2o y 3o, batería, bajo chico, c. bajo mib, c. bajo sib		Giuseppe Verdi - GIOVANNA D'ARCO Ouverture - Riccardo Muti (youtube.com)
108	Los Dioses Desterrados	Sin autor	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	Requinto mib, clarinete 1o y 2os, sax soprano sib, sax alto mib, sax tenor sib, sax barítono mib, saxsores mib, barítonos sib, cornetines 1os y 2os, trombón 1o, 2os y 3os, Director, c. bajo mib y sib	21 hojas a mano por ambos lados	Álvaro Obregón, Mich. A 30 de enero de 1940/Sello Felipe Cuara (En la cubierta de Orfeo en los Infiernos de J. Affenbach)
109	Rigoletto	Giuseppe Verdi	Gran Fantasía (ópera)	Sin fecha	Sin lugar	Flautín en reb, clarinete solo sib, clarinete 1o sib, clarinetes 2os sib y 3os sib, oboe en do, sax soprano sib, sax alto mib, sax tenor sib, sax barítono mib, alto solo mib, alto 1o mib y 2o mib, barítono 1o y 2o sib, cornetín 1o sib y 2o sib, bugle 1o sib y 2o sib, trombón 1o en do, 2o y 3o en do, tambores, grosse caisse, conductor en sib, bajo chico sib, c. bajo mib, c. bajo sib (+ barítono 1o)	20 hojas a mano por ambos lados + 1 hoja diferente	Sello de Felipe Cuara Verdi: Rigoletto – Complete Opera (youtube.com)
110	Sobre las olas/Atrás: Onda cristalina	Juventino Rosas y arr. de Paul del Valle/Abundio Martínez	Vals	19 de enero de 1938	Morelia	c. bajo mib, trombón 1o, 2o y 3o en do, cornetines 2o y 3o sib/bugle 2o, cornetín 1o sib/bugle 1o, barítono sib, altos 1o, 2o y 3o sib, cornetín solo sib/cornetín 1o, sax barítono mib, sax tenor sib, sax alto mib, sax soprano sib, clarinetes 2o y 3o sib/clarinete 2o, clarinete 1o sib, flautín en reb, pequeño clarinete mib/requinto	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara (Vals de las quinceañeras) Bing Vídeos

						mib, flauta do		
111	Onda cristalina	Abundio Martínez	Vals	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 3o, clarinete 1o, bajo sib, cornetín 2o	4 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara
112	En Alta Mar/Atrás: El Maine	Abundio Martínez	Vals	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo sib, c. bajo mib, bajo chico sib, batería, trombón 1o y 2o do, bugle 1o sib, cornetín 1o y 2o sib, barítono 1o y 2o sib, alto 1o y 2o mib, sax barítono mib, sax tenor sib, sax soprano sib, clarinete 1o y 2o sib, requinto en mib, flautín reb	20 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
113	Despertad de un ángel	Alberto M. Alvarado	vals	Sin fecha	Sin lugar	clarinete sib, violín 1o, violonchelo, c. bajo	4 hojas a mano	Sin notas
114	Caballería ligera/Atrás: Aires Andaluces	(Franz Von) Suppé/P. Gómez (Guillermo Gómez) arr. De Candelario Rivas	Obertura militar	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo de cuerda en do, c. bajo mib, c. bajo sib, bajo chico sib, trombón 2o en do, batería, trombón 1o en do, cornetín 1o y 2o sib, bugles 1o y 2o sib, barítonos 1o y 2o sib, altos 1o, 2o y 3o mib, sax barítono mib, sax tenor sib, sax alto mib, sax soprano sib, clarinete 3o sib, clarinete 2o sib, flauta en do, requinto mib, flautín en re	22 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=caballer%C3%ADa+ligera+supp%C3%A9&mid=941B8A5E7E7230B1C119941B8A5E7E7230B1C119&FORM=VIRE https://www.youtube.com/watch?v=1eLQoa3Wvd8
115	Tus ojos/Atrás: Spanish Mexican	A.M. García/Luis G. Jordá. Instrumentación por J. Valerio	Vals/Marcha two stwp	15 de julio de 1913	Paracho	clarinete sib, flauta, violín 1o y 2o, ¿bajonsillo/basso ro?, pistón sib	6 hojas por ambos lados	Sin notas
116	Capricho Mexicano (Capricho de Concierto-Ecos de México)	Julio Ituarte (1845-1905)	Obra precursora del nacionalismo mexicano	Sin fecha	Sin lugar	Flauta do, requinto, flautín, oboe, clarinete solo, clarinete 1o, 2o y 3o, sax soprano, sax tenor sib, sax barítono, barítonos, cornetín do, cornetín 2o, bugles, trombones 1o y 2o, 3o y 4o, director, bombo y plato, timbales, fagot, c. bajo de cuerda, bajo chico, contrabajo sib	28 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara. Cubierta con foto de mujeres. Compositor de las mañanitas. Julio Ituarte - Ecos de México. Capricho de Concierto - Cyprien Katsaris Piano (youtube.com)
117	Aires Nacionales-Capricho	(Ricardo Castro 1864-1907)	Alumno de Ituarte	29 y 30 de mayo	Morelia	Altos 1o y 3o, sax alto, cornos 2o y 4o mib	3 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara

	Mexicano o Capricho de Concierto			de 1936				Ricardo CASTRO: AIRES NACIONALES MEXICANOS, Capricho Brillante para Piano Op.10 (1882) [Vídeo-Score] (youtube.com)
118	Pastorcita	Miguel Bernal	Canto	Sin fecha	Sin lugar	Soprano, alto bajo	1 hoja a mano	Sin notas
119	Octavia	Modesto González/Arr. F. Villalpando	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	Flautín piccolo	1 hoja impresa	Firma de Fco. Pardo y Lara
120	Obertura Dramática	Sin autor	obertura	Sin fecha	Sin lugar	violín 1o y 2o, violoncello, trombón, c. bajo, pistones 1o. 2o y 3o	5 hojas a mano	Cubierta con imagen. Hojas reutilizadas de Receptoría de rentas de Paracho 1889-1990 firma del Receptor de Rentas M. Monge Evaristo Fernández Blanco - Obertura Dramática (1940) (youtube.com)
121	Obertura Dramática	Sin autor	obertura	31 de mayo de 1913	Paracho	viola, cello, c. bajo, trombón, violín 1o y 2o	6 hojas a mano por ambos lados	Firma de Anselmo E. Sosa y sobre firma de Felipe Cuara
122	Danubio Azul/Atrás: María Dolorea	Johann Strauss	Valtz	Sin fecha	Sin lugar	Clarinete 1o, 2o y 3o, pocolo, saxofón soprano, saxofón alto, saxofón tenor, saxofón barítono, altos 1o y 2o, barítono sib, cornetín 1o y 2o, cornetines sib/requinto, trombones 1o y 2o, batería, c. bajo sib, contrabajo sib, contrabajo de cuerda	17 hojas por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Johann Strauss - El Danubio Azul (youtube.com)
123	Arpa de oro	Abundio Martínez	Vals	1, 9, 14, 15 y 18 de febrero de 1938	Chilpancingo, Gro.	Requinto, clarinete 1o y 2o, soprano, sax alto, altos, sax tenor, barítonos, cornetines 1o y 2o, bugle, trombones 1o y 2o, batería, c. bajo mib, c. bajo sib	15 hoja a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara. Cubierta café Copia y propiedad de Salvador Gutiérrez Ch. (firma)
124	Bleue	Alfred Margis (1874-1913)	Valse	Sin fecha	Sin lugar	Requinto en mib, oboe en do, clarinete 1o, 2 y 3o en sib, sax soprano sib, sax alto mibsax tenor sib, sax barítono mib, alto 1o, 2o, 3o y 4o, barítono, cornetín solo en sib, cornetín 1o, 2o y 3o en sib, trombones 1o, 2o y 3o, batería, basses, bajo chico sib, c. bass	21 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Old Waltzes - Valse Bleue by Alfred Margis (youtube.com)
125	Ojos de juventud/Atrás: Unión y Fuerza	(Arturo Tolentino Hernández 1888-1952)/sin autor	Vals lento/marcha	15 de junio de1924	Puerto Progreso, Yucatán	trombón 1o, 2o y 3o en do/c. bajo mib, c. bajo sib, clarinete 3o/bajo chico, batería, cornetines, bugles sib, barítonos 1o y 2o, s barítono mib, s. tenor sib, s. alto mib, s.	17 hojas a mano	El Director Manuel Rodríguez. Copia de A. Santaellas/Sello de Felipe Cuara

						soprano sib, clarinete 1o y 2o, requinto mib, flauta en do, altos mib 1o y 2o, c. bajo mib, + sax mel		
126	The Merry Widow	Franz Lehárd/Arr. By L. P. Laurendeau	Vals	Sin fecha	Sin lugar	Piccolo, oboe, Eb clarinet, 1st Bb clarinet, 2nd & 3rd clarinets, soprano saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, baritone saxophone, 2nd alto, 3rd & 4th altos, 1st & 2nd tenors, baritone, solo Bb cornet, 2nd & 3rd Bb cornets, 1st & 2nd trombones, 3rd trombone, drums & bells, basses	48 hojas impresas	Copyright 1907 by Carl Fisher New York. Printe in USA. Published by Special Arrangement with Chappell & Co. Ltd. And Henry W. Savage/Sello de Felipe Cuara Bing Vídeos
127	A Waltz Dream	Oscar Straus/Arr. Franz Mahl.	Operetta	Sin fecha	Sin lugar	Flaute & piccolo, Eb clarinet, solo or 1st Bb clarinet, 2nd & 3rd Bb clarinets (2), soprano saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, baritone saxophone, 1st Eb alto, 2nd Eb alto, baritone, 1st Bb cornet, 2nd & 3rd cornets, solo Bb cornet (2), 1st & 2nd trombones, drums & bells, Bb bass	53 hojas impresas	Copyright 1907 by Carl Fisher New York. Printe in USA. Published by Special Arrangement with Chappell & Co. Ltd. And Henry W. Savage/Sello de Felipe Cuara y de Salvador Gallardo Oscar Straus - Concert Waltz from "A Waltz Dream" (youtube.com)
128	A Waltz Dream	Oscar Straus/Arr. Franz Mahl.	Operetta	6 de mayo de 1937	Morelia	B° y platos	1 hojas a mano por ambos lados	Firma M.L.
129	La Duquesa del Bal Tabarino/Atrás: Los millones de arlequín. Valse Boston	(Carlo Lombardo 1869-1959)/(Música de Riccardo Drigo)	Sin estilo	de 1900	Sin lugar	violín de armonía, violín 1o y 2o, violoncello, contrabajo	5 hojas a mano	Sin notas Valse Boston (From "Les Millions D'arlequin") (youtube.com)
130	El globo cautivo. Introducción	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	A. alto, altos mib, Barítono	3 hojas a mano	Sin notas
131	El globo cautivo. Introducción /Atrás: Paso doble en ¿Hbam?	Sin autor	vals/paso doble	Sin fecha	Sin lugar	trombones/pistón, c. bajo mib/barítono	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
132	Flor de Ilusión	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	violín A y B	2 hojas a mano	Sin notas
133	Obertura Dramática	Sin autor	obertura	31 de mayo de 1913	Paracho	Pistón 1o sib, 2o, flauta, clarinete sib	4 hojas a mano por ambos lados	Firma de Anselmo E. Sosa y sobre firma de Felipe Cuara

134	Obertura Dramática	Sin autor	obertura	Sin fecha	Sin lugar	flauta, clarinete sib, pistones 1o y 2o sib	3 hojas a mano	Sobre papel de la receptoría de rentas de Paracho del 15 de diciembre de 1890, firmado por el receptor de rentas M. Monge
135	Recuerdo	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Firma de Felipe Cuara Bing Vídeos
136	Alejandra	Sin autor	vals	13 de noviembre de 1941	Parangaricutiro	trombón	1 hoja a mano	Firma de Luis Cuara Amezcua
137	El Faisán	Miguel Lerdo de Tejada	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	violoncello, director, flauta, clarinete 1o sib, 2o, sax alto mib, cornetín 1o, trombón (3), violines A (3), c. bajo	14 hojas a mano	Atrás de 2 hojas de trombón: La reina de los juaquiniquiles e Himno Nacional Miguel Lerdo De Tejada - El Faisán (Vals) (youtube.com)
138	Íntimo secreto	Alfonso Esparza Oteo	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	requinto, clarinete 1o, 2o, 3o, sax soprano, sax alto mib, sax tenor, sax barítono mib, altos 1o, 2o y 3o, buglescornetín 1o, 2o, corno 1o, trombón 1o, 2o y 3o, bombo y platos, c. bajo sib, c. bajo mib	19 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara Intimo Secreto - Alfonso Esparza Oteo (youtube.com)
139	Octavia	Modesto González/Arr. F. Villalpando	vals	Sin fecha	Sin lugar	requinto en mib, flauta, clarinete 2o sib, sax tenor, alto 1o, 2o, barítono 1o, 2o, pistón 1o, 2o, trombón 1o, 2o, bugle 1o, trombón 3o, batería, c. bajo sib, c. bajo mib	17 hojas impresas	Modesto González Matamoros, Tamps., México/Atrás firma de Fco. Pardo y Lara Vals Criollo - Sergio Salas: Octavia (youtube.com)
140	Trovador	Giuseppe Verdi	ópera	de 1941	Zacán	clarinete sib, sax soprano sib, sax alto Eb, trombón (2), violín 1o, cello	7 hojas a mano por ambos lados	Zacán 25 y 28 de marzo de 1941, 5 y 22 de abril firma J. Chávez V.
141	Wals John Strauss	John Strauss	Vals	3 de junio de 1900	Zamora	flautín, requinto, clarinete, clarinete 1o, 2o, s. alto, altos, barítonos, s. tenor, barítono 1o, pistón, trombón, c. bajo sib, c. bajo mib	14 hojas a mano	Firma de J. Ramón N. Sosa
142	El eco de las olas	Abundio Martínez	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o, flauta, flautín, director, sax tenor, barítono, altos mib, sax barítono, cornetín, batería, trombón, bajo mib, bajo de cuerda, sax alto, sax soprano, clarinete 3o, 2o, cornetín 2o	18 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara/Estampa del Comité Nacional de Lucha contra el Alcoholismo. México D.F. El Alcohol es el peor enemigo del obrero ¡No bebas! Abundio Martínez: Vals "El Eco de las Olas" (youtube.com)
143	Lejos de ti, Masurka	Juventino Rosas	Sin estilo	Sin fecha	Sin lugar	trombón, violín 1o, violoncello, c. bajo	4 hojas a mano	"Lejos de tí" - Mazurka, por el maestro Juventino Rosas. (youtube.com)

144	Amor/Atrás: El Reajuste	(Felipe Villanueva)	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	cornetín 3o	1 hoja a mano por ambos lados	https://www.youtube.com/watch?v=prkx-QcFXC4
145	Recuerdo/Atrás: Violeta	Alberto M. Alvarado/(Alberto Castillo)	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	barítono en do, contrabajo	2 hojas a mano	Sello de Ysidro Araujo. Queréndaro, Mich. Alberto M Alvarado - Vals Recuerdo (youtube.com) Alberto Castillo - 1948 - Violetas (VALS) (youtube.com)
146	Recuerdo	(Alberto M. Alvarado)	vals mexicano	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o sib, clarinete y trompeta, trombón, violines 1os, c. bajo	6 hojas a mano	Sin notas
147	Mi Land	P.F. Moreno	vals	Sin fecha	Sin lugar	pistón 1o, clarinete 2o	2 hoja a mano	Sin notas
148	Serenata tropical	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	violines 1os	1 hoja a mano	Bing Vídeos
149	Julia/Heriberto	Sin autor	vals/paso doble flamenco	Sin fecha	Sin lugar	flauta, clarinete, cornetín sib, trombón/contra bajo (2), violín 1o, chelo	7 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Bing Vídeos
150	Honor y Gloria	Sin autor (Quirino Mendoza)	vals	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo	1 hoja a mano	Bing Vídeos
151	Los Millones de Arlequín	Sin autor	vals	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
152	Roberto de Vereus	Domseti	Orquesta	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	Cubierta	Quel sangue versato, Sondra Radvanovsky – Roberto Devereux, Donizetti (English CC, HD) (youtube.com)
153	Recuerdo/Atrás: Río Rosa	Alberto M. Alvarado	Vals	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo mib, c. bajo sib, batería, bombardino, trombones 1o, 2o y 3o, cornetín 1o y 2o sib, barítono, sax barítono, sax tenor, altos 1o, 2o y 3o mib, sax alto, clarinete 1o y 1oB, 2o, flauta en do, flautín reb, requinto mib, bugles sib	22 hojas a mano por ambos lados	Sello Salvador Gallardo Alberto M Alvarado - Vals Recuerdo (youtube.com)
154	Sobre las olas	(Juventino Rosas)	Vals	Sin fecha	Sin lugar	Sin instrumento	2 fotocopias	Atrás: Parroquia del Señor de los Milagros. Localización de bautizos Vals Sobre las Olas - Orquesta Sinfónica del IPN, México | OSIPN 50 Aniversario (youtube.com)
155	Marcha nupcial	F. Mendelson	(pieza de Sueño de una noche de verano)	Sin fecha	Sin lugar	sax barítono	1 hoja a mano	Marcha Nupcial, F. Mendelssohn (youtube.com)
156	Puritanos Final	(Bellini)	ópera	Sin fecha	Sin lugar	cornetines 1o y 2o	1 hoja a mano	Bing Vídeos
157	Norma	(Bellini)	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	c. bajo mib	1 hoja a mano	Sin notas Bing Vídeos
158	Gran jota de la ópera La Dolores	M. G. Bretón (Tomás Bretón)	Zarzuela	Sin fecha	Sin lugar	S. tenor	1 hoja a mano	https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=gran+jota+de+la+dolores&mid=9E40483CC86E08C0D7BE9E40483CC86E08C0D7BE&FORM=VIRE
159	Honor y Gloria	Sin autor	Vals	Sin fecha	Sin lugar	cornetín	1 hoja a mano	Bing Vídeos

160	El Globo Cautivo	Sin autor	Vals	Sin fecha	Sin lugar	Introducción	1 hoja a mano	Captive balloons (youtube.com)
161	Octavia	Modesto González/Arr. F. Villalpando	Valse	Sin fecha	Sin lugar	alto 3o mib, clarinetes 3o sib, bajo sib, clarinetes 1os sib	4 hojas impresas	Atrás firma de Jes Pureco y Lara. Cubierta café Escuela PL
162	Onda Cristalina	Abundio Martínez	Vals	Sin fecha	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
163	Scena ed Aria Miserere (parte III scena V) el Trovadore	Verdi (Giuseppe)	ópera	Sin fecha	Sin lugar	violín 1o, clarinete sib	2 hojas a mano por ambos lados	1 añadido cosido con hilo rojo a una hoja y con negro a la otra
164	Scena ed Aria Miserere e Romanza e Romanza. Trovadore	Verdi (Giuseppe)	Ópera	Sin fecha	Sin lugar	flauta, barítono, violín 1o	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
165	Me siento feliz	J. Asunción Herradura (?)	Obertura	Sin fecha	Sin lugar	trompeta 1a sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
166	Las Riberas del Charente	Sin autor	Vals	Sin fecha	Jalisco	Roto, no se ve	1 hoja a mano por ambos lados	Sello: Gendarmería de Jalisco. Música. Archivo y sello de Juan Fco. Escudero
167	Puritanos Final	(Bellini)	ópera	Sin fecha	Sin ligar	Sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Partida a la mitad

Música sacra

No.	TITULO	AUTOR	FECHA	DUEÑO	LUGAR	INSTRUMENTOS	DOCUMENTO	NOTAS
1	Continuación del mes de María. Colección	Francisco P. Lemus	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero/Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	Sin instrumento	Encuadernado impreso	julio de 1908/19 de mayo de 1931
2	Misa en honor a Cristo Rey (en español)	Gabriel Flores F.	de 1969	Sin dueño	México	Órgano y trío de cuerda	Cuadernillo impreso	Sin notas
3	Colección de Misterios. Mes de María	Francisco P. Lemus	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	México	Sin instrumento	Cuadernillo impreso	A. Wagner y Levien. Fábrica de pianos/Repertorio de Música. Almacén de pianos
4	Mes de María	Francisco P. Lemus y letra de Dolores Oseguera	Sin fecha	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	Sin instrumento	Encuadernado impreso	19 de mayo de 1937
5	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Violoncello y barítono	Cuadernillo impreso	Sin notas
6	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Contrabajo	Cuadernillo impreso	Sin notas
7	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Viola	Cuadernillo impreso	Sin notas
8	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Flauta	Cuadernillo impreso	Sin notas
9	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Violín primero	Cuadernillo impreso	Sin notas
10	Segundo Mes de María	Lemus	de 1898	Luis Cuara Guerrero	Morelia	Violín segundo	Cuadernillo impreso	Sin notas
11	Voz 2a. Colección Misterios para el Mes de María	Lemus	de 1898	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Parangaricutiro 15 de abril de 1898
12	Santa María	B. de la Torre	de 1942	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	trombón, chelo, clarinete, trompeta, bajo, violín, andante mosso	7 hojas a mano	Parangaricutiro 18 de mayo de 1942
13	Sin título	Letra de varios/música de Julián Zúñiga	de 1930	Felipe Cuara	Sin lugar	Sin instrumento	Cuaderno impreso. 31 canciones	Para pedidos, directamente a Julián Zúñiga, Francisco Moreno 71, o a la Basílica de Guadalupe. (Sacristía) Guadalupe Hidalgo, D.F.
14	Salmos para las horas menores	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Preludio para la antífona, tono 8, final 2°
15	Magnificat	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Preludio para antífona, tono 8. Cuando se canta el salmo 113 (In éxitu Israel) con la antífona nos que vivimos se da el tono siguiente conocido con el nombre de peregrino y se canta todo sin acompañamiento de órgano. In é-xitu Is-ra-el de E-gip-to do-mus Jacob de populo bárbaro.
16	Dios nunca muere (vals)	Macedonio Alcalá	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Trombón (2), clarinete 1°, trompeta 1a, sax tenor (2), sax alto 1°, sax alto 2° (2), trompeta, c. bajo, violín 1°, violín 2°, trombón, clarinete 2° (2), trompeta 2a	17 hojas a mano	En algunas hojas: No. 22 MONOGRAMA EXTRA marca reg. 12 pautas
17	Santo	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1° introducción. Voz 1a 2a parte	1 hoja a mano	Santo es el Señor Dios del universo llenos están el cielo y la tierra de tu gloria hosana en el cielo bendito el que viene en nombre del Señor hosana en el cielo
18	Aleluya	Miguel Bernal J.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1°, violín 2° con alegría	2 hojas a mano	Aleluya, aleluya, aleluya (bis)
19	Misterios Emperatriz a la Sma. Virgen	Sin autor	31 de mayo de 1837	Sin dueño	Paranga ricutiro, Mich.	Violín 1°	1 hoja a mano	Allegro Mdto.

20	Misa de pastorela/Credo/Benedictus	D.M.G. Gómez	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	24 hojas impresas	Andante. A una voz y coro con acompañamiento de órgano. Kiries (latín). Nota: en todos los dúos se puede suprimir la 2a voz.
21	Salve	Don Pedro Inclán	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Bajo	2 hojas a mano	Allegro. Latín
22	Misa de Arrioli No.1	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Trompeta en do	2 hojas a mano	Sin notas
23	Ave María	D.S.B. Nuño	1921 diciembre	Felipe Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete 1°, clarinete 2°, contrabajo, violín 1°, barítono y chelo	10 hojas a mano	Sin notas
24	Himno a la Sagrada Eucaristía/Crucifixión	no dice/J. Favre	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Voz 2a. Alto Moderato/Tenor. Meditación de dos voces. Langheto.
25	El gloria de los ángeles/Ya nació nuestro redentor/Venid pastorcillos/A Belén todos	Sin autor	24 de diciembre de 1946	Luis Cuara Amezcua	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
26	Misterios ilegible/Misterios	Indian Barrios/Maestro M. Marín	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete, flauta	2 hojas a mano	Sin notas
27	Misa en honor de los Santos Ángeles Custodios	F. Valdés	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	8 hojas a mano	Letra en latín. A WAGNER Y LEVIEN SUCS (sello en las hojas)
28	Alegaría	Dn. J. B. Nuño	12 de marzo de 1890	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Sin instrumento	2 hojas a mano	Hoja pautada por A. Wagner y Levien, México.
29	Ave María (día 1)/Misterios	J. de A. Lemus/no dice	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1°/violín 1°	2 hojas a mano	Sin notas
30	Missa in honorem, Sanctorum Angelorum Butodum	J. Valdés Pbro.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	6 hojas a mano	(tachado en la parte de atrás: Missa in honorum S. Aloysii)
31	Pastorela	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	6 hojas a mano	Solamente música
32	Plegaria a María Ama	Sin autor	3 de octubre de 1916	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Sin notas
33	Himno a la Purísima Concepción	V. María Acuña	8 de mayo de 1916	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	3 hojas a mano	Música y letra
34	Misa en honor a San Luis G.	Oreste Raramello	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1°	1 hoja a mano	A dos voces. Parece incompleto.
35	Misa de Batman	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	10 hojas a mano	Riries andantino
36	Himno a la Purísima Concepción	s/a Música de J. M(ilegible)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	1a estrofa atrás.
37	Cantico a la Sma. Virgen/La salve	Melodía de Montserrat	7 y 8 de julio de 1916	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Es copia del archivo del Sr. Dn. Salvador Corona de Morelia. Música y letra.
38	Misterios a la Sma. Virgen	Dn B. de la Torre	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano	Música y letra
39	Misterio	Ag. González	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Ag. González exalumna de la banda de música sagrada en radiofonía ilegible. Melodía popular armonizada por A. González. Oración. Al Sr. Luis Cuara. Zamora mayo 18 de 1914
40	Ilegible (Ttidenr)	Dn. Benito Ortiz	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 2°	2 hojas a mano	Sin notas
41	Misa Décima Op 23 a dos voces	M. Haller	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Flauta, clarinete sib, trombones, Voz 1a, violín 1°, Violín 2°, Cello, C. Bajo(2)	16 hojas a mano	algunas hojas pautadas por A. WAGNER Y LEVIEN SUCS. Sello del curato de San juan Parangaricutiro, Mich. La carpeta dice Meditaciones A.L. Loreto
42	Septina verba	R. Sosa	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Violín, ilegible, trombón en do	3 hojas a mano	Santa Misterios por el Pbro. Dn. Ignacio León. Fagot 1° 2° Ilegible obertura por V. Cordero (tachado). Hoja pautada por A. Wagner y Levien Sucs., México. Sello del curato de San

								juan Parangaricutiro, Mich.
43	Himno a la Santísima Virgen. Despedida a la SV a dos voces. Himno del mes de alegría	F. Policarpo Amo/Himno por Pbro. Gabino Chávez	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Piano u órgano	57-72 impreso y cosido	Sin notas
44	Misterios al Sagrado corazón de Jesús. Oh preciosa herida del SCJ	Ernesto	31 de agosto de 1915	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Órgano	4 hojas a mano	Sin notas
45	Misterios a la Sma. Virgen	Lic. R. M.	30 de marzo de 1897	Luis cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Clarinete 2° y pistón, bajo de tres cuerdas, tenor 1°	6 hojas a mano	Sin notas
46	Misterios	Lic. R. Marín	17 de mayo de 1937	Sin dueño	Paranga ricutiro	Clarinete 2° y cornetín, violín 1°	2 hojas a mano	Sin notas
47	Cánticos para el mes de María. Ave María, Ofrecimiento de flores, Salve Regina	Eduardo Gabrielli	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Canto y piano	Cuadernillo impreso. 8 hojas	Propiedad de los editores para todos los países. Depositado conforme a la ley. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. A. WAGNER Y LEVIEN SUCS. Fábrica de pianos Zuleta No. 14. México. 2a calle de San Francisco no. 11. LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER. Sello: Repertorio de música. Almacén de pianos. Portal Hidalgo no.40. Morelia. Buitrón Hermanos.
48	Salve	E. G.	22 de febrero de 1897	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Voz 1a	2 hojas a mano	Sin notas
49	Himno a la Purísima Concepción	Ma. Dueñas	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Voz 2a, C bajo	4 hojas a mano	Misa a tres voces por J. Lemus, clarinete 2° (tachado y de cabeza)
50	Misa a dos voces	José Losicone (ilegible)	9 de octubre de 1885	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Sin instrumento	7 hojas a mano	Sin notas
51	Misterios Dolorosos	Dn. Manuel Marín	12 de febrero de 1900	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Sin instrumento	15 hojas a mano en cuadernillo cosido	Hojas pautadas por A. Wagner y Levien Sucs., México. Atrás: Misterios a la Santísima Virgen por Ángel Sancia (ilegible) 1a voz 1 hoja a mano.
52	Misterios/atrás: Ave María	s/a y atrás G. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 2°, C. bajo, flauta, trombón, clarinete, cornetines/los mismos	6 hojas y 6 hojas a mano	Sin notas
53	Himno de Ntra. Sra.	R. V. M. N. K.	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Sin instrumento	4 hojas a mano	Sin notas
54	Misterios	Dn. Benigno de la Torre	7 de abril de 1900	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Voz 1a	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
55	Misterios a tres voces	Lic. R. M.	21 de abril de 1898	Sin dueño	Sin lugar	Piano	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
56	Misa	Pbro. G. León	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
57	Misa	A. Valle	22 de febrero de 1890	Luis Cuara Guerrero	Penjamillo	Órgano	6 hojas encuadernadas a mano	Hojas pautadas por A. Wagner y Levien, México.
58	Novísimo ofrecimiento de flores a María Santísima	Vicente Cordero	Sin fecha	Sin dueño	Guadalajara	Coro con acompañamiento de piano	Cuadernillo impreso de 5 hojas	Dedicado al apreciable y digno Sacerdote Sr. Dn. Ignacio G. Lazcano. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. Editos Enrique Munguía. Pianos Chickering, Órganos Harmónicos. Guadalajara, calle de San Francisco no. 14. Propiedad del editor para todos los países. Depositado conforme a ley. Copyright 1904 by Breitkopf & Härte, New York. Laipzig, London.
59	Misterios a la Sma. Virgen	Dn. Benigno de la Torre	7 de abril de 1900	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
60	Misa no. 2	Assioli	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Órgano	Cuadernillo cosido de 6 hojas	Sin notas

							a mano	
61	Misa en honor de S. Carlos Burrameo. Kiries	Max Jilke	18 de junio de 1939	Luis Cuara Amezcua	Sin lugar	Soprano	2 hojas a mano por ambos lados	Copia
62	Misa en honorem de Sn Caroli	Max Jilke	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1°	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
63	Misa en honor de Sn Carlos	Max Filke	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	C. bajo	3 hojas a mano	Sin notas
64	Siete palabras	J. Sosa	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor primero	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
65	Himno triunfal a Cristo Rey	letra Dn. S. Charraga/música prof. Miguel Rivera	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
66	Pasoral-Messe	Jos. Gruber, Op. 45	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Alto, soprano, tenor	4 hojas impresas cada uno (16)	Sin notas
67	La música sacra. Misterios para el Rosario. 30. Madre amorosa (de 31 canciones)	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
68	La música sacra. Misterios para el Rosario. 12. Lleguemos a sus plantas	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
69	La música sacra. Misterios para el Rosario. 22. La triste pasionaria	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
70	La música sacra. Misterios para el Rosario. 6. Corramos presurosos	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	1 hoja impresa por ambos lados (roto)	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
71	La música sacra. Misterios para el Rosario. 20. La humilde madre selva	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
72	Composiciones. ¡Pálida Virgen! (no. 2 de 7 canciones)	Rafael Sánchez de la Vega	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Piano y canto o piano-solo	8 hojas impresas. Cuadernillo cosido	Propiedad de los editores. H. Nagel Sucesores. Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases. Almacén de pianos. Calle de la Palma 5. México. Depositado conforme a ley. Sello: H. Nagel Sucs. 5 palma 5. Atrás piezas escogidas para canto y piano, serie 1 y seri 2.
73	Salve	Dn Julián Barriz	18 de septiembre de 1899	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Voz 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
74	Salve	F. de P. Lemus	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Voz 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Hoja pautada por A. Wagner y Levien, México.
75	Pastoral-Messe	Jos. Gruber, Op. 45	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinetto II in C.	3 hojas impresas	Verlags-Eigenthum von Ant. Böhm & Sohn in Ausburg.
76	Missa in honorem Sanctissimi Cordis Jesu	Ludwig Ebner, Op.20	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	Alt (Bass)	2 hojas impresas por ambos lados	Cosido
77	Salve de la opera: El Molinero de Sulvja/atrás Credo	Sin autor	24 de abril de 1921	Felipe Cuara Amezcua	Sin lugar	Clarinete 1° de sib/Violín segundo	1 hoja por ambos lados a mano	sin notas

78	Salve	O. J. B. B.	2 de junio de 1890	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Órgano, tenor 2°	3 hojas por ambos lados a mano	sin notas
79	Ave María/(enotra hoja pegada:) Saludo filial/atrás La patria Diltta	J. Flauré/A. Darmanin/Poesía de H. Fallersleben y música de G. Haydn		Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas por ambos lados a mano	sin notas
80	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Clarinete 1°	3 hojas a mano	Cosido
81	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Violín 2°	2 hojas por ambos lados a mano	Cosido
82	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	En fá trompeta 1a	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
83	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Barítono	2 hojas por ambos lados a mano	Cosido
84	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	En fá trompeta 2a	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
85	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Clarinete 2°	2 hojas por ambos lados a mano	Cosido
86	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Bajo	3 hojas a mano	Cosido
87	Misa de Asioli no.1	Sin autor	8 de agosto de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Violín 1°	2 hojas por ambos lados a mano	cosido
88	Misterios. Flores a María	Miguel challer	29 de agosto de 1919	Felipe Cuara	Paranga ricutiro	Órgano	cuadernillo de 9 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
89	Célebre Salve montserratina	P. Atmetller	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	1 hoja impresa por ambos lados (roto)	Revisada por el P. Rafael Palau Mtro. Monje que fue del Monasterio de Montserrat. Vidal Limona y Boceta Editores-Barcelona.
90	Misterio Doloroso	J. Villaseñor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Voz 1a, C. Bajo, violín 1°, violín 2°, cornetín, flauta	6 hojas a mano	Sin notas
91	O Salutaris Ostia	Luis G. Araujo	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Para Messo-soprano o Tenor	2 hojas impresas por ambos lados	Mexiko, A. Wagner y Levien. Osear Brandsteller, Grav.-Impr.,Leipzig.
92	Letrillas para cantar en las funciones del mes de María. Para después del sermón	Música de D. Román Jimeno y Ildefonso Jimeno	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano o piano	2 hojas impresas por ambos lados	El coro lo canta el pueblo.
93	Misa Pastoral	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	C. Bajo, clarinete 1°, violoncello, clarinete 2°, pistón 1°, pistón 2	11 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
94	Pastoral-Messe	Jos. Gruber, Op. 45	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Bass-posaune, flöte, cello et basso, violino II, clarinetto I in C, tympani in G&D, corni in G.,trombe in C., viola, violino I	25 hojas impresas en total	Verlags-Eignthum von Ant. Böhm&Shohn un Augsburg.
95	Misa de Réquiem	Juan B. Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor 2°	2 hojas a mano	Sin notas
96	Misterios no.7	Pbro. J. Lemus	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Trombón (sib), violín, altos (mib), flauta	4 hojitas a mano por ambos lados	atrás letanía
97	La música sacra. Misterios para el Rosario. 4. El alto firmamento	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos

								reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
98	La música sacra. Misterios para el Rosario. 27. De mirtos a laureles	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
99	La música sacra. Misterios para el Rosario. 25. También la siempre viva	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
100	La música sacra. Misterios para el Rosario. 17. Preciosas maravillas con gozo te ofrecemos	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
101	La música sacra. Misterios para el Rosario. 29. Nosotros madre amable nos entregamos a ti	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
102	La música sacra. Misterios para el Rosario. 28. Quisiéramos Señora tesoros ofrecerte	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
103	La música sacra. Misterios para el Rosario. 5. Todo el universo con cánticos gloriosos	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
104	La música sacra. Misterios para el Rosario. 13. Te damos estas rosas	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
105	Misa	J. Luna	31 de octubre de 1898 y 1899	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Bajete, fiple 1a, fiple 2a, pistones (sib), clarinete 2°, clarinete 1°/altos (mib), bajo (sib), bajo chico	3 hojas a mano por ambos lados x5 y 2 hojas a mano por ambos lados x3 (36)	Cosidas. A Wagner y Levien Sucs., México
106	Misa en honor de san Carlos Borromanci	Max Filke	20 de octubre de 1930	Sin dueño	Morelia	A 4 voces: soprano, alto, tenor y bajo	10 hojas a mano por ambos lados	Partitura de instrumentación y voces.
107	Misa solemne de San Luis Gonzaga a tres voces	F. de la Hache	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	3 hojas a mano por ambos lados	Cosido
108	Misa de R/atrás y de cabeza:Fedem	no dice/Dn. Benito Ortiz	20 de agosto de 1903	Luis Cuara	Paranga ricutiro	atrás: clarinete 1° en sib	2 hojas a mano por ambos lados	Cosido
109	Credo de J. Mercadante	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	pistones	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
11	Credo	Dn. Benito Ortiz	Sin fecha	Jorge Sosa	Sin lugar	bajete, tiple 1°, tiple 2°	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

0								
111	Misterios Dolorosos/atrás: Misterios Dolorosos	el M. Manuel Marín/Pbro. Ignacio León-Dn. Julián Bascies	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	C. bajo, trombón, barítono	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
112	Misa a dos voces	J. L. Battman	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	2a voz	4 hojas a mano por ambos lados	Cosido naranja
113	Misa no. 15	Dn. Juan Barrios Buitrón	febrero de 1884	Luis Cuara	Sin lugar	Clarinete 1°	4 hojas a mano por ambos lados	Cosido amarillo. Esta misa me la prestó mi maestro Dn. Gorgonio Sosa en el mes de febrero de 1884. Ahora es propiedad de Luis C. G.
114	Maitinez de la purísima	Valle	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Tenor 1°	5 hojas a mano	Cosido
115	Misa no. 1	P.N.V.	22 mayo 1880	N. Velásquez	Sin lugar	Pistones, barítono	2 hojas a mano por ambos lados+4 hojas sueltas	Cosido
116	Himno a la Sagrada Eucaristía	Sin autor	enero 28 de 1894	Valeria Alvarado	Sin lugar	Voz 1a	1 hoja a mano	Sin notas
117	Misa no. 15	Dn. Juan Barrios Buitrón	octubre 1° de 1894(?)	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete solo en b	5 hojas a mano por ambos lados	Cosido amarillo.
118	Misterios a Nuestra Señora de Guadalupe	Sin autor	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Tenor 1°	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
119	Misa de San Luis Gonzaga	O. Ravanello	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1°	1 hoja a mano	Sin notas
120	Emperatriz. Misterio a la Sma Virgen	Sin autor	22 de noviembre de 1940	Luis Cuara Amezcua	Sin lugar	Violín 1°	1 hoja a mano	Recuerdo de mi Sr. Padre L.C.G.
121	Ave María	J. Favré	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Alto	2 medias hojas a mano	Sin notas
122	Misterios a la Sma. Virgen	Lic. R. M.	30 de marzo de 1897	Sin dueño	Paranga ricutiro	Tenor 2°, altos mib, violín 2°	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
123	Fedem	D. Plácido Medina	7 de septiembre de 1922	V.G.	Paranga ricutiro	Barítono en do	1 hoja a mano por ambos lados	Copia por V.G. propiedad de la partitura
124	Vísperas	G. Lorio	6 de octubre de 1892	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	Bajo	1 hoja a mano por ambos lados	roto abajo
125	Misa a tres voces	J. Luna	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	(ilegible) ple 2°	1 hoja a mano por ambos lados	Atrás otra música. Parece papel reciclado
126	Fedem	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Batería	1 hoja a mano por ambos lados	Fe ergo facett. V. P.mo
127	Colección de misterios para solemnizar el Rosario del Mes de María (Ob. 36 No. 1)	Francisco de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	31 canciones. Tres voces y piano	1 hoja impresa	A la Reyna de los Cielos consagra el autor estas florecillas musicales. A. WAGNER Y LEVIEN SUCS. México la Calle de San Francisco No. 11. Fábrica de pianos-Zuleta No. 14. Puebla. Guadalajara. Propiedad de los editores para todos los países. Depositado conforme a la ley. Gran Repositorio Musical y Almacén de Instrumentos.
128	Fedum Laudamus	P. Benito Ortiz	15 de febrero de 1876	Sin dueño	Pátzcuaro	Alto	2 hojas a mano cosidas	sin notas
129	Fedum Laudamus	P. Benito Ortiz	Sin fecha	Gregorio Sosa	Sin lugar	Felude 1°	2 hojas a mano cosidas	sin notas
13	Fedum Laudamus	P. Benito Ortiz	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Flauta	1 hoja a mano	sin notas

0								
131	Credo	Sin autor	30 de marzo de 1899	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete 1°, clarinete 2°	3 hojas a mano por ambos lados	sin notas
132	Misterios/Misterios a la Sma Virgen	Vega/J.C. Álvarez	enero de 1917	Luis Cuara	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
133	Plegaria	Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Voz 1a	1 hoja a mano	Sin notas
134	Vísperas	J. Lora	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Altas mib, bajo chico	2 hojas a mano	Sin notas
135	Misterios Dolorosos	Pbro. Ignacio	6 de noviembre de 1897	Luis Cuara	Paranga ricutiro	A cuatro voces y órgano	1 hoja a mano por ambos lados	Favor de mandar este papel a Morelia de correo.
136	Misa en honor de los ángeles custodios	Alb. Lipp Op. 46 Partitura	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Moderato	4 hojas a mono por ambos lados cosidas	Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus
137	Misa	Alb. Lipp Op. 46	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Soprano	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
138	Misa	Alb. Lipp Op. 46	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Altus	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
139	Misa en honor de los Santos Ángeles Custodios	J. Valdés Pbro.	15 de diciembre de 1911	LC/Zamudio y Momaz	Morelia	flauta, cornetines, trombones	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
140	Salve/atrás: Deus In adjuntarium	Señor Paniagua	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Órgano/1a voz	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
141	Vísperas	J. Lora	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Pistones, barítono	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
142	Cánticos para el servicio divino. Salve Regina	Benigno de la Torre	Sin fecha	Luis Cuara	Guadalajara	con acompañamiento de piano y órgano	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados	Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. ENRIQUE MUNGUÍA, EDITOR. Pianos Chickering, órganos, harmónicos. Guadalajara, Calle San francisco no. 14. Propiedad del editor para todos los países. Depositado conforme a la ley. Copyright 1904 by Breitkopf & Härtel, New-York. Leipzig, Brüssel, London and New-York. Sello: de ENRIQUE MUNGUÍA.
143	Continuación del mes de María. 28. En el plácido	Francisco de P. Lemus Op. 23	Sin fecha	Luis Cuara	México	a tres voces y piano	Cuadernillo impreso de 3 hojas cosido	A WAGNER Y LEVIENA. México, Coliseo Viejo no. 15. Fábrica de pianos-Zuleta no. 14. Propiedad… Sello: Repertorio de música Huitrón Hermanos
144	Ave María	J. Fauré	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Alto	1 hoja a mano reciclada	Sin notas
145	Salve	J. Luna	18 de agosto de 1907	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Pistones, clarinete	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
146	Misa solemne de San Luis Gonzaga a tres voces	F. de la Hache	1° de mayo de 1909	Anselmo E. Sosa	Paracho	bajo, pistones sib, tenor, viola, violonchello, flauta, soprano, violín 2°	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de hoja pautada: B.&H.Nr. 1.C.
147	La lira sacra. Salve al Sr. Tiburcio Saucedo	Abel L. Loretto	Sin fecha	Sin dueño	Guadalajara	a dos voces con órgano	2 hojas impresas y portada	Atrás: Es copia tomada de un Dn. Omar para prestarse a la oficina re rentas con la manifestación que presume la Lic. A 19 de junio de 1915. Parangaricutiro 1° de octubre de 1915.
148	Miserere	Padre Assain	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín, laxhores, bajo, tiple 1°, violín 1°, tiple 2°	6 cuadernillos a mano cosidos (14 hojas)	Sin notas
149	Día 16/atrás: Día 13	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	trombón, C. bajo	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

150	Misa en honor de San Felipe de Jesús p.m.	Paulino Paredes Pérez	de 1943	Sin dueño	Morelia	a una voz con órgano o armonio	cuadernillo impreso	Con las licencias necesarias. Primera edición. 1943. Fímax Publicistas. Morelia, Mich. Atrás: Ediciones de revista de cultura sacro musical. Schola Cantorum. Apartado 63-Jardín Luis G. Gutiérrez 347. morelia, Mich., Máxico.
151	Misa	Gruber	12 de octubre de 1934	Sin dueño	Paranga ricutiro	Trombón 1°, soprano, violín 2°, C. bajo, violín 1°, clarinetes, cornetines, flauta, alto,	12 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
152	Misa no.1	P.N.K.	22 de mayo de 1880	N. Velásquez	Nahuatzen	Soprano	2 hojas a mano cosidas	Sin notas
153	Las siete palabras de Ntro. Señor en la Cruz	A. Baladori	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a palabra	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
154	Frisagio a la Sma Trinidad	Pbro. E. Yriarte	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano por ambos lados	Tip. "La Unión" Morelia. Portal Hidalgo 1181
155	La música sacra. Misterios para el Rosario. 19. Jazmín de flor variada	Maestro V. Mañas	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
156	La música sacra. Misterios para el Rosario. 8. Los ecos se perciben	Maestro V. Mañas	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas a mano por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
157	La música sacra. Misterios para el Rosario. 16. Y los morados lirios	Maestro V. Mañas	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Azoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
158	Credo no.1	P. R. Loza	23 de enero de 1891	Luis Cuara Guerrero	Peribán	órgano	3 hojas a mano por ambos lados	Cosidas (rosa)
159	Messe	L.F.Rossi	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor e basso per canto con accomp-to Dórgano	Cuadernillo impreso de 50 hojas	Messa detta de corio a due tenori e basso con accomp-to Dórgano di L.F.Rossi No. 2012. Prop. Degh Editori. Fr. 10. TORINO. Stab.-to Mus.-le Prem.° Giuduci e Strada secessori A. Racca. Sellos: Buitrón Hermanos, Morelia; A. Wagner y Levien Sucs.
160	Misa No. 11 (?)	Dn. J. Bautista Buitrón	28 de enero de 1890	Luis Cuara	Penjamillo	Órgano	2 hojas a mano por ambos lados	Cosido azul. Nota: Para entre cantos dígase el acompañamiento del guitallas andante y signe el etremmescit hasta el fin. D.C. al principio del Credo
161	Credo	Luigi Bordésse	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	De piano u órgano	6 hojas impresas por ambos lados	Cuadernillo cosido azul. Lit. de V. Cordier y Básere editores México.
162	Tercera misa. Obra 86	Francisco de P. Lemus. Segundo organista de la Catedral de Morelia	Sin fecha	Sin dueño	Morelia	A una voz o diversas al unísono	8 hojas impresas por ambos lados	Cuadernillo cosido naranja. Precio $1.15. Propiedad del autor. Tipografía michoacana de música. Morelia, Mich. Calle de la Soterránea, número 35.
163	Misa en Honor de St. Caroli Borromanei	M. Filke	15 de junio de 1937	Sin dueño	México	A 4 voces mixtas	7 hojas a mano por ambos lados	Cosido café
164	Missa a San Francisco in Monte Alvernae	A. Bottazzo	6, 10, 18 y 20 de agosto de 1940	R. Macías	Paranga ricutiro	Voz 1a, voz 2a, cornetín, trombón, c. bajo, violoncello, clarinete 1° y 2°, violín A y B	9 hojas dobles a mano por ambos lados	Carpeta azul

165	Misa Por el Valle	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Órgano	5 hojas a mano por ambos lados	Cosido. A. Wagner y Levien, México.
166	Sabbath Echoes. 14. (de 15) Rock of Ages/Contraportada: Stars of Glory	James J. Freeman/Harriet Kennedy	enero de 1910	Luis G. Toral Director de Música	San Francisco Peribán	Piano u órgano	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados	Cosido. Century edition. Respectfully Dedicated to John D. Crimmins, Esq. New York. A choice selection of sacred melodies. Transcribed and arranged for piano or organ by James J. Freeman. Century Music Publishing Company. 134 west 37th ST. The R.S. Williams&Sons Co. Limited. Solo agents for Canada. Sello: Enrique Munguía. Repertorio de música. Pianos y Almacén de Instrumentos. Vergara. México.
167	Diez Misterios. 10. (de 10) Dulcísima Virgen	Eduardo Gabrielli	Sin fecha	Sin dueño	Morelia	1 y 2 voces (coro infantil)	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Propiedad de los editores para todos los países. Depositado conforme a la ley. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. A. WAGNER Y LEVIEN SUCS. Fábrica de pianos Zuleta No. 14. México. 2a calle de San Francisco no. 11. LEIPZIG, FRIEDRICH HOFMEISTER. Sello: Repertorio de música. Almacén de pianos. Buitrón Hermanos. Morelia. Atrás: listado de música religiosa.
168	Fedum	Plácido medina	25 de noviembre de 1898 y 30 de enero de 1900	Luis Cuara	Parangaricutiro	bajo, soprano 2°, pistón, tenor, soprano 1°, flauta, bajo do, trombones, violín 1°	26 hojas a mano. Carpeta roja	Sin notas
169	Fedum Laudamus	P. Benito Ortiz	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta, altos mib, clarinete 2°, violín 1o, c. bajo	9 hojas a mano + 1 hoja	Atrás de violín 1o: Fagot 1° y 2° "Apolo" por V. Cordery
170	El Ave María Misa	Pbro. G. L.	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta	3 hojas a mano por ambos lados (nota: son 13 papeles)	Cosido. Es copia del archivo del Pbro. Don Felipe B. Arregui. Copia de Luis Cuara
171	Tres caídas de Jesús a tres voces	Maestro M. Marín	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete y pistón, barítono y trombón, c bajo, clarinete 1°	5 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
172	Canto del Ángel	E, Ciria	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	piano u órgano. Para después de alzar en la Misa de Pastorela a solo y coro de triples	Cuadernillo de 2 hojas impresas	Precio fijo: 0.50 ptas. Sociedad Anónima Casa Dotesio. Editorial de música. MSÚSICA, PIANOS E INSTRUMENTOS. Carrera de San Gerónimo 34. Madrid. Sello: Ilegible y Arzoz. Conservatorio de música. Almacén de instrumentos. Calle 5 de mayo num. 61. México.
173	Pescador de hombres	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín y violín 2°	1 fotocopia de hoja a mano	sin notas
174	Sin portada. Mes de María. Del día 2 al 23. (Ob. No.)	Francisco de P. Lemus	10 de febrero de 1912	Lic. Juan B. Paulín	Morelia	a tres voces y piano	Cuadernillo impreso. 64 hojas	Cosido azul. Sello en página 11: Lic. Juan B. Paulín. 10 de febrero de 1912. Morelia.
175	Messa (Breve e fácile (XIIIa) in onore di S. Luigi Gonzaga) Op 75. 110742	Oreste Ravanello (1871-1938) Italiano. Direttore della Cappella musicale Antoniana de Padova	20 de noviembre de 1932/27 de abril de 1933	Francisco Garnica Ríos/orta firma	San juan	A due voci con accompagnamiento D'organo o D'armonio	Cuadernillo impreso. 11 hojas	Portada naranja. Cosido café. Edizioni Ricordi. G. Ricordi &C. Editori-Stampatori. Sello del curato de San Juan Parangaricutiro. Sello: Enrique Murguía. Repertorio de música. Pianos y almacén de instrumentos. San francisco 14. Guadalajara. LA CRUZADA. Apartado 2181-México D.F. Sr. Director de la A. de la O. Parr.de San Juan Parangaricutiro, Mich.
176	Misa no. 8	Don Treviño	14 de enero de 1891	Luis Cuara Guerrero	Peribán	Tenor 2°	3 hojas a mano	Cosido gris
177	Misa No. 1	L. Bordése	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	6 hojas a mano cosidas	sin notas
178	Petite messe solennelle a deux voix ou choeur á 2	Luigi Bordésse	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	A dos voces	18 páginas impresas	Cosido morado. …ich und Druck von B. SCHOTT'S SÖHNE in Mainz. 22235

	parties et solos							
179	Canción en honor del S. C. de Jesús	Sin autor	2 de febrero de 1916	Luis Cuara	Querén daro	Órgano	1 hoja a mano por ambos lados	"Temor a vivir"(?)
180	Ave María. Secun intermedio de la Cabllería Rusticana	Petro Mascagni	Sin fecha	Isac Madrigal	Sin lugar	And° Sostenido	1 hoja a mano	Atrás reciclado
181	Acompañamiento de Órgano. Entonación en La/Himno Confesor Pontífice Tomo VIII	Sin autor	18 de agosto de 1895	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Sin instrumento	5 hojas a mano cosidas orilla azul	"Los cineo tomas de Vísperas en el Amateno Religioso"
182	Misterios 1° "María Madre Mía/2° "Cuan dulce es, Gran Señora"	Félix Pardo	25 de julio de 1907	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Sin instrumento	2 hojas a mano por ambos lados	Atrás: hoja reutilizada "Himno Gorg."/ De cabeza. Misterios para el día de María 6.
183	KYRIE (Traducción: Señor, ten piedad)	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	19 hojas a mano cosidas	Sin notas
184	La música sacra. Misterios para el Rosario. 14. Recibe esta Azucena	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamient o de órgano	1 hojas impresas por ambos lados (incompleto)	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
185	La música sacra. Misterios para el Rosario. 9. Pasemos los umbrales de su real palacio	Maestro V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamient o de órgano	1 hojas impresas por ambos lados (incompleto)	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México. Imprenta y litografía de Gabriel Huerta. Chiconautla 3. México.
186	Maitines de la Purísima	Valle	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
187	Himno a la Santísima Concepción	J. María Acuña	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Voz 1a y 2a, clarinete 1o y 2o	2 hojas a mano por ambos lados	Cosido. Atrás: Papel reciclado. Misa por J. Luna. Clarinete 1o en sib.
188	Salve N. 1	Dn Gorgonio Sosa	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Órgano	4 hojas a mano por ambos lados	Cosido. Contraportada: Misterios del Smo. Por Antonio Tena. Voz 2a. "Acta del día 9 de julio de 1905. Reunidos los socios de la conferencia se dio principio con las piezas de C. Enseguida se semió la semana la cantidad de 407 y terminó las piezas del M. 541"
189	Misa chica de Rossi	Rossi	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistones	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
190	Misa no. 1 de Assioli	Assioli	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Triple 1a, bajete, triple 2o	4 hojas a mano por ambos lados	A. Wagner y Levien Sucs., México
191	Salve	D.J. Barrios	15 de octubre de 1904	Luis Cuara	Sin lugar	A dos voces y órgano	2 hojas a mano por ambos lados	Cosido
192	Plegaria	F.M. Álvarez	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	4 hojas a mano por ambos lados	Atrás: Himno a la Purísima Concepción por J.M. Ilegible
193	Credo No. 1	P.R. Sosa	25 de enero de 1891	Luis Cuara Guerrero	Peribán	A dos voces	2 hojas por ambos lados a mano	Cosido rosa
194	Misa No. 1	P.N.V.	22 de mayo de 1880	Sin dueño	Nahuatz en	Saxhores tenores, bajo, clarinete 1o	5 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
195	Misa solemne de San Luis Gonzaga a tres voces	F. de la Hache	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete 1o	5 hojas a mano	Cosido orilla azul
196	Misa solemne de San Luis Gonzaga a tres voces	F. de la Hache	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	3 hojas a mano por ambos lados	Cosido orilla azul

197	Plegaria	Dn. J.B. Nuño	12 de marzo de 1890	Luis Cuara	Sin lugar	Triple 2o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
198	Singstimme zur Messe in Fdur 3899	Carl Seÿler	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	pegado
199	Singstimme. Missa "mater amabilis" 5136	Josef Gruber, Op. 174	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	3 hojas impresas por ambos lados	cosido azul
200	Missa in honorem Sanctissimi Cordis Jesu	Ludwig Ebner, Op.20	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Soprano (Tenor)	2 hojas impresas por ambos lados	Verlag von Friedrich Pustet in Regensburg F.P.899./Sello: Otto y Arzoz. Repertorio de música y almacén de instrumentos. 1a del 5 de mayo no.2. México
201	Los cinco tonos para vísperas	Sin autor	6 de junio de 1917	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete 1o y 2o, trombones 1° barítono, pistones y clarinete, c. bajo	4 hojas a mano por ambos lados	Tono 1o, 5o, 6o, 7o, 8o, sigue el himno. V. presto
202	Canto para el coloquio de Juan Diego	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín y flauta, clarinete, pistones	4 hojas a mano por ambos lados	En cenizas confundidos luzbel. Estos bajan del cielo. Juan Diego.
203	Cantos del coloquio la nochemas	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete, bato y bras.	2 hojas a mano	Sin notas
204	Crucifixus. Meditación de dos voces	F. Tanner	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Soprano	1 hoja a mano Por ambos lados	Sin notas
205	Misterios para dos voces	Manuel Marín	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Para dos voces	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
206	Séptima Verba	Sin autor	12 de marzo de 1900	Luis Cuara	Sin lugar	Bajo de tres cuerdas	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
207	Séptima Verba	R. Sosa	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Barítono (flauta tachada)	3 hojas a mano	Sello del curato
208	Séptima Verba	R. Sosa	19 de marzo de 1902	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete	2 hojas a mano por ambos lados	Sello del curato
209	Misa chica de Rossi	Rossi	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Flauta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
210	Misa	Assioli	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistones	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
211	Misa No.1	P.N.V.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
212	Misa No.1	P.N.V.	22 de mayo de 1880	N. Velásquez/Larris A.G.(segunda firma)	Nahuatzen	Soprano	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas. Parche cuadrado. Firma de Larris A.G.
213	Fedeum	L. Perosi	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor, soprano	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
214	Las siete palabras de Ntro. Señor	A. Baladori	Sin fecha	Ludovico Pérez O.	Sin lugar	Voz 1a (2), voz 2a (2)	4 hojas dobles de 3 c/u=12 hojas a mano	Sin notas
215	1a, 2a, 3a, 4a, 5a, 6a, 7a Palabra	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja doble por los 4 lados a mano	Escuela Oficial de Música Sagrada.-Morelia
216	Salve	D. Cruz Balcázar	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	1 hoja a mano por ambos lados	Orilla azul
217	Salve de la Opera	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Altos de mib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
218	Día 24	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	3a voz	1 hojita a mano	Sin notas

219	Credo	(¿Miguel S. A. D.?)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Triple 1o, c. bajo, bugle, bajo, violín 1o, alto, triple segundo	7 hojas a mano, 2 por ambos lados	Por el Mig. S. A. A. D. D.
220	Salve	J. Luna	5 de febrero de 1897	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Tenor 1o, bajo, c. bajo, tenor 2o, violín 1o, flauta	6 hojas a mano por ambos lados	1 hoja diferente
221	Salve	J. de P. Lemus	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Voz 1a	1 hoja a mano por ambos lados	A. Wagner y Levien Sucs., México
222	Misa en honor de Sn. Carlos	M. Filke	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor 2o	1 hoja a mano	Sin notas
223	Vísperas	J. Loza	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Bajo	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
224	Vísperas	J. Loza	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Flauta, clarinete,	2 hojas a mano por ambos lados	2 hojas diferentes
225	Música religiosa	Sin autor	Sin fecha	Felipe Cuara Amezcua	Sin lugar	Trombón	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
226	Música religiosa para los misterios	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Alto en fa	1 hoja por ambos lados a mano	sin notas
227	Misa No. 2	Valdés	Marzo de 1891 (roto)	Sin dueño	Sin lugar	Tenor 1o	2 hojas por ambos lados a mano	Cosidas. Hojas 4 y 5, incompleto. Atrás Miserere Anda-tte
228	Santo, Santo, Santo/Bendigamos /Bendito eres/Alabanza final	Sin autor	27 de octubre de 1923	Pbro. Ezequiel Duarte	Morelia	Sin instrumento	2 hojas a mano, 1 por ambos lados (3)	Sin notas
229	Maitines de la Purísima	A. Valdés	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistones	2 hojas por ambos lados a mano	A. Wagner y Levian Sucs. En sello
230	Fedeum	L. Perosi (Lorenzo Perosi 1872-1956)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	A 4 voces. S.T. 1o y 2o Bajo	2 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
231	Misa en Honor de San Luis Gonzaga	O. Ravanello	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	3 hojas	Sin notas
232	Missa: Refugium pecatorum	H. Bill	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	A 4 voces. S.A.T. y B.	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
233	Fedeum	Luna	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Clarinete	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
234	Misa en fa	F. Tangl.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Trombón en do, contrabajo, flauta, Violín 2o, viola	5 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
235	Himno Patriótico a la Virgen de Guadalupe	T. Saucedo (Tiburcio Saucedo Garay)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Coro	Cuadernillo impreso incompleto (5 hojas)	Sin notas
236	Himno Patriótico a la Virgen de Guadalupe	T. Saucedo (Tiburcio Saucedo Garay)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistones	1 hoja por ambos lados a mano	Himno patriótico con motivo del centenario
237	Himno Patriótico a la Virgen de Guadalupe/Atrás: Credo	no dice/Atrás: Sr. D. B. Ortiz	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Alto en do/trombones (en C.)	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
238	Himno Patriótico con Motivo del Centenario	B. León L.L.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Barítono	1 hoja por ambos lados a mano	Himno Patriótico a la Virgen de Guadalupe
239	Himno Guadalupano	Pbro. D. Francisco de P. Andrés. Sr. Cura de	1 de octubre de 1914	J.J.G.B.	Uruapan	Coro y órgano	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas

		Múzquix, Coahuila						
240	Himno a la Purísima Concepción	J. María Acuña	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o, Pistón 2o	2 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
241	Misa de Romero	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Barítono, clarinete 1o, c. bajo, bajo, altos, tenor 2o, clarinete 2o, tenor 1o, c. bajo mib	9 hojas por ambos lados a mano, una diferente	Sin notas
242	Misterios a Señor San José a una voz	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
243	Cánticos a Señor San José	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
244	Salve/atrás: Salve por el tenor Paniagua	Dn. Pedro Inclán	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor 1o	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
245	Salve	Juan Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
246	Música religiosa	Sin autor	de 1912	Felipe Cuara	Sin lugar	Barítono	1 hoja por ambos lados a mano	Atrás: "Música para posadas para el año de 1912."
247	Cantos corales. Salmos en todos los modos	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Canto coral y órgano	Cuadernillo impreso de 7 hojas por ambos lados	Probablemente incompleto.
248	Domine Nostri Jesús Christi in patíbulo crucis	P.R. L. (?)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenor 2o	2 hojas a mano	Cosido
249	Cuorium	Sin autor	18 de noviembre de 1884	Luis Cuara	Sin lugar	Alto	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
250	Misterios para dos voces No./Atrás: Famtum ergo a 3 voces	Manuel Marín/G. Benor A. (?)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Atrás tenor 1a y 2a	2 hojas por ambos lados a mano	A. Wagner y Levien, México
251	Colección de Alabanzas a órgano	Sin autor	21 de octubre de 1904	Luis Cuara	Corupo	Coro	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
252	Cena de cregres F. (?)/Atrás: H. Facioral	Sin autor	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	C. Bajo/ Atrás altos 3o	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
253	Misterios	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete y pistón	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
254	Plegaria a María Santísima	G. Oseguera	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Piano forte	1 hoja rota a mano	Sin notas
255	Misa de Pastorela a una voz y coro	Dn. Mariano García Gómez. Organista de la parroquia de san Martín y profesor de música de la Escuela Pia de San Fernando en Madrid.	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	Portada impresa	Depositada. Propiedad particular. Sociedad Anónima Casa Dotesio. Madrid-Bilbao
256	Pastoral-Messe	Josef Gruber, Op. 45. Stiftsorganist zu St. Florian	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sopran, alt, tenor, bajs, 2 violinen, viola, contrabajs, flöte, 2 clarinetten. 2 hörner (trompeten, posaune u	14 hojas impresas	Auch von 4 singst. Und Orgel allein ausführbar. Vierte auflage. Verlag von Ant. Böhm & Sohn in Augsburg & Wien. Ausgabe mit Instrumental-Begleitung...

						pauken ad libit) und obligater orgel.		
257	Missa in honorem S. Benedicti	Ferd. Schaller Op. 24	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	Cuadernillo impreso de 11 hojas	In Dmoll/für eine Singstimme und Orgel/Kompoinert/und den Landchören gewidmet/von/Fed. Schaller./Op. 24/Partitur M.1.-no./Stimmen á M.-20 no./Zweite Auflag/Eigenthum des Verlegers.-Eingetragen in das Vereinsarchiv./REGENSBURG-Alfred Coppenrath's Verlag-H. Pewelek/Die Singstimmen sind in beliebiger Anzahl einzein zu beziehen.
258	Adiós Reina del Cielo	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 2o	Copia de 1 hoja a mano	Canto popular
259	Señor ten piedad	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a voz	1 hoja a mano	Sin notas
260	In festis B. María Virginia per anum. In I Vesperis	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas por ambos lados a mano	Para "Fercia". Antíphona: "Leva ejus".
261	Misterios No.7	D.F.	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Flauta, clarinete, tenores	3 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
262	Misterios/Atrás: Misterios a Ntra. Sra. De Guadalupe	Ángel G.	sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Voz primera/Atrás: tenor 2o	1 hoja por ambos lados a mano	Muchas gracias, yo lo tendré siempre presente
263	Misterios no.1/Atrás: Misterios no.3 y no.4	S. Somar/Atrás: R. Sosa	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín, flauta	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
264	Misterios no. 27 para soprano	Sin autor	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Soprano	1 hoja a mano	(Atrás: Trombones (do) Anita(?) Polka, paso doble por E. Peña)
265	Mi virgencita milagrosa	A. Escobedo Ch.	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
266	Imploración/Atrás: Arrobamiento	Pbro. Ezequiel Iriarte/mismo autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Flauta, violín 2o, voz 1a, violín 1o, voz 2a/mismos instrumentos	5 hojas a mano por ambos lados	Sello del curato de San juan Parangaricutiro. Mich.
267	Misterios	A. Gómez	sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	Clarinete, voz 1a	2 hojas por ambos lados a mano	Sin notas
268	Himno a Cristo Rey	M. Rivera	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Trombón	1 hoja a mano	Sin notas
269	Misterios no.30	Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Bajo, clarinete, pistón, barítono	3 hojas a mano	Sin notas
270	Misterios no.30	F. Lemus	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Altos, c. bajo, clarinete, flauta, trombón, pistones, otra hoja rota	6 hojas a mano	Atrás nota Fedeum por D. Plácido Medina
271	Misterios no.30	Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
272	Misterios no.27	F. P. Lemus o Dn F. Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	c bajo, barítono, violonchelo	3 hojas a mano	Atrás, de cabeza, Peribán diciembre 18 de 1890. Propiedad de Luis C. Guerrero
273	Vía dolorosa del Gólgota	Manuel Marín	8 de septiembre de 1900	Ramón N. Sosa	Guadalajara	Tenor 2o	Cuadernillo a mano de 2 hojas	Cosido
274	Himno	Benigno de la Torre	Sin fecha	D.G. del Caro?	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
275	Meditaciones/Atrás Misterios no.7	Lemus/por D.F.	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Pistones, flauta, c. bajo, bajo, violín, altos, tenores,	7 hojas a mano	Sin notas

						trombones, clarinete,		
276	Misterios	Pbro. Ignacio León	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violoncello, violín	2 hojas por ambos lados a mano	Sello del curato de San juan Parangaricutiro. Mich.
277	Misterios del día 8	Fr. De P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	2a voz	2 hojas a mano	Sin notas
278	Misterios	F. Villalpando	12 de abril de 1890	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete	1 hoja a mano	Sin notas
279	Imploración/Atrás: Arrobamiento	Pbro. Ezequiel Iriarte/mismo autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Trombón, c. bajo, pistones sib, clarinete sib	4 hojas por ambos lados a mano	Sello del curato de San juan Parangaricutiro. Mich.
280	Misterios del día 8	Fr. De P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Tenores	2 hojas a mano	Atrás en una de las hojas tachado la voz del Ave María del día 9 de Fr. De P. Lemus.
281	Misterios al G. C. de Jesús (sagrado corazón)/Imploración	Ignacio Anéctriga (?)/I.G.A.	25 de septiembre de 1937	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	C. bajo	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
282	Misterios Dolorosos	Lic. R.M. Avilés	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	2o violín, pistón	1 hoja por ambos lados a mano	misterios al S. C. (sagrado corazón) de Jesús
283	Misterios/ Atrás "El Sonecito Carbonero" (tradicional?)	Sin autor	17 de octubre se 1919	Instrumentado por F.C.A. (?)	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
284	Por montes y breñas. Misterio a una o tres voces iguales	G. Zúñiga	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinetes 1o y 2o	1 hoja a mano	Sin notas
285	Himno guadalupano	Francisco P. Lemus	de 1898	Sin dueño	Sin lugar	Coro y órgano	Cuadernillo de 2 hojas impresas	Este himno fue cantado por primera vez en la Catedral de Morelia el 12 de octubre de 1895, con motivo de la solemnidad de la Coronación de la Santísima Virgen María de Guadalupe. Propiedad del autor. Precio $0.25 Morelia. Tipografía musical del autor. Calle Aurora, número 77. 1898
286	Misterios para María Santísima	Sin autor	17 de octubre de 1919	Felipe Cuara (instrumentado por)	Sin lugar	Voz 2a, clarinete 2o, voz 1a, clarinete 2o, pistón, barítono 2o, trombón 1o, violín 1o, contrabajo	8 hojas a mano por ambos lados	"Ante ti postrado"/Dei condellieder, por frilz Spindler, 375 nr.1
287	Misterios para Ntra Sra de Guadalupe	P. (¿por?) A. Tenas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 1o, flauta estrofa	1 hoja a mano por ambos lados	"Hace mucho murió mamá"/Bugles 1o Marcha de Zaragoza (papel reciclado)
288	Misterios al Sagrado corazón de Jesús.	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Barítono	1 de hoja a mano	(reciclado)
289	Misterios a la Sma. Virgen	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 2o	1 de hoja a mano	(reciclado)
290	Mistrios al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	sax alto, tenor 1o, tenor 2o, violín 1o, violín 2o, c. bajo	6 hojas a mano	Sin notas
291	Canto para Acostamiento	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	c. bajo	1 de hoja a mano	Sin notas
292	Santa María	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	bajo, barítono, trombón, clarinete, pistones, alto, clarinete 1o, flauta y violín	6 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
293	Himno/atrás: misterios al sagrado corazón	J.C. Camacho	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	flauta/trombón	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
2	Corazón Santo (al	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	barítono,	4 hojas a mano	(papel reciclado)

94	coro)					clarinete, pistón, clarinete 1o		
295	Salve	Dn. J. Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	triple 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
296	Salve/atrás misterios al s. c. de Jesús	Juan Nuño/Aráchiga	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
297	Misterios (tenor 1o)/Alabanza para el mes de María/	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	cuadernillo de 11 hojas a mano	Cosido
298	Misterios al Sdo. Corazón de Jesús	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
299	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	pistón sib, bajoscillas (?), sajones de sib, barítono de sib	3 hojas a mano	Sin notas
300	Misterios para el mes de mayo	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta, clarinete 1o y 2o, altos mib, barítono, pistón, trombones, violín 2o, c bajo	8 medias hojas a mano	Sin notas
301	Misterios	Pbro. Dn. I.L.	24 de agosto de 1901	Felipe Cuara	Paranga ricutiro	trombones sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
302	Himno al Sagrado Corazón de Jesús y misterios harpa de oro a 3 voces	Benigno de la Torre y también de L. Loreto	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	clarinete, bajo, pistón, barítono, altos mib, c. bajo, flauta, trombón	12 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
303	Misterios del harpa de oro	L. Loreto	sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	voz 1a	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
304	Salve	Dn. Juan nuño	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	pistón	1 hoja a mano	Sin notas
305	Salve	Juan Nuño	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a voz, 2a voz	3 hoja a mano	Sin notas
306	Ave María día 9	F. de P. Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz	1 hojita a mano	Sin notas
307	Misterios día 22	F. de P. Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a voz	1 hoja a mano	Sin notas
308	En los cielos/A la Sma. Virgen	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistón	1 hoja a mano	Sin notas
309	La Virgen de la Macarena	arreglo G. Núñez	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	S. soprano, requinto	2 hojitas a mano	Sin notas
310	Himno a Cristo Rey	M. Rivera	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Cornetín	1 hoja a mano	Sin notas
311	Misterios de Augusto	Sin autor	sin fecha	Gorgonio Sosa	Sin lugar	Sacshores, clarinete 1o y 2o, bombardón de B. b. bajo, tiple, violín 2o, contrabajo de 3 cuerdas, viola, violín 1o, bajo	7 hojas a mano	Sin notas
312	Misa de la Purísima	J. Nuño	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Tenor 2o	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
313	Vía dolorosa del Calvario	Manuel Marín	sin fecha	Ramón Sosa	Sin lugar	Bajete	3 hojas a mano	Firma de Ramón Sosa. Cubierto por papel café
314	Misterios para el día 3	Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete 1o y 2	1 hoja a mano	Atrás: incompleto Violines A y B "Salve" Por J. Luna

315	Misterios	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	bajo II	1 hoja a mano	Sin notas
316	Salve	Sr. Buitrón (D.J.B.B.)	22 de julio de 1890	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete 1o y 2o, altos mib, pistones 1o y 2o, bajo sib	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
317	Misterios	El Lic. R. Marín	17 de mayo de 1937	Sin dueño	Paranga ricutiro	Clarinete 1o sib	1 hoja a mano	Sin notas
318	Misterios/Atrás: Misterios	Lemus/Manuel Marín	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Flauta, clarinete, altos mib, trombones, c. bajo, violín 2o y 1o, cornetín/cornetines, violín 1o y 2o, violoncelo, voz 1a, violín 3o, clarinete, flauta	7 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
319	Misterios a la Sma. Virgen	El Lic. R. M.	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
320	Misterios a Ntra. Sra. De Guadalupe/Atrás Himno	A. Tena	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o. Y pistones, barítono, c. bajo	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
321	Misterios a Ntra. Sra. De Guadalupe o Himno Guadalupano	A. Tena	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	tenor 1o, tenor 2o contralto	2 hojas a mano	Atrás hoja reciclada de Misterio p G.L. Loretto trombones
322	Misterios a Ntra. Sra. de Guadalupe/atrás: Misterios	A. Tena/Dn. B. de la Torres	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	trombón 1o/flauta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
323	Misterios	F. Villalpando	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	alto y tenor	1 hoja a mano	atrás: media hoja reciclada de Parangaricutiro agosto 22 de 1890 propiedad de…
324	Epeciosa Misterios	G. Loreto	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	pistones, trombones	2 hojas a mano	Sin notas
325	Misterio Doloroso para la Sma. V.	G.J.L.	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 1a	1 hoja a mano	Sin notas
326	La Virgen de la Macarena	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tuba sib, clarinete 2o, cornos, sax tenor, sax barítono, sax gleto, batería, barítono, bugles, cornetín 2o, cornetín, trombón, flauta, clarinete 1o	13 hojas a mano	Escrito atrás de una hoja "Luis Anguiano"
327	Misterios para el día tres	F. de P. Lemus	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
328	Posadas Altos en fa	R. Sosa	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	4 hojas a mano	Cosidas a mano portada morada. Jornada para caminata
329	Misterios no.7s	Sin autor	11 de agosto de 1892	Luis Cuara	Paranga ricutiro	soprano segundo	1 hoja a mano	Sin notas
330	La Virgen de Macarena	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1a	1 hoja a mano	Sin notas
331	Meditación	Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Piano forte	1 hoja a mano por ambos lados	Portada: Escrita en Sta. Fe del Río. Meditación y cantos para los Rosarios del Mes de María. De la Vicar M&L. En hoja de A. Wargner y Levien, México. Sello del curato de San Juan Parangaricutiro, Mich.

332	Credo a dos voces	L. Bordece o Bordesse	27 de febrero de 1897	Luis Cuara	Parangaricutiro	Tenor primero	2 hojas a mano por ambos lados	forro azul cosido a mano
333	Salve	D.J.B.B.	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Barítonos sib	1 hoja a mano	Sin notas
334	Vísperas	J. Losa	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	c. bajo de tres cuerdas	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
335	Esalutaris	Señor Cura Dn. José Otilio Vivanco (De Quiroga)	11 de abril de 1916	Luis Cuara	Querándaro	a una voz y órgano	2 hojas a mano cosidas	100th Anniversary of Mexican Independence Historical Marker (hmdb.org)
336	Misterios a Ntra. Sra. De Guadalupe a dos voces	Sin autor	22 de abril de 1916	Luis Cuara	Querándaro	Piano	2 hojas a mano cosidas	Sin notas
337	Tonos para Vísperas	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	10 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
338	Salve a una voz y órgano/Salve a 2 voces y órgano/Salve	E. Gabriellis/Plácido Medina/Dn. F. de Lemus	9 de abril de 1916/31 de marzo de 1916/13 de mayo de 1916	Luis Cuara	Querándaro	Sin instrumento	7 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
339	Tres caídas de Jesús a tres voces	maestro Marín (?)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	alto de mib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
340	Himno a la Sma. Concepción	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Barítono	1 hoja a mano	Hoja reciclada de Parangaricutiro a 28 de septiembre de 1898
341	Maitines de la Purísima	Valle	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	tenor 2o	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
342	Maitines de la Purísima	Valle	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	c. bajo o violoncello, clarinetes, violín 1o y violín 2o	7 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
343	Maitines de la Purísima	Antonio Valle	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Bajete	3 hojas a mano cosidas	Sin notas
344	Maitines de la Purísima	Valle	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Violín 2o	3 hojas a mano cosidas	Sin notas
345	Música para Jornadas del año de 1912 (posadas)/música religiosa	Sin autor	de 1912	Felipe Cuara	Sin lugar	Pistón, clarinetes	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
346	Misterios/Atrás: Misterios Dolorosos a cuatro voces	Maestro M. Marín/Pbro. Dn Julián Barrios	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 2a, pistones y clarinete, barítono, clarinete 1o, violín 1o, trombón, violín y flauta, soprano 1o	8 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
347	Plegaria	Juan B. Nuño	29 de septiembre de 1916	Luis Cuara	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
348	Misa chica	A. Valle	22 de febrero de 1890	Luis Cuara	Penjamillo	tenor 2o	3 hojas a mano por ambos lados	Cubierta azul. Cosidas.
349	Letrillas al Corazón de Jesús	N. González Martínez	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a tres voces con acompañamiento de piano u órgano	Cuadernillo impreso de 7 hojas	Propiedad de los editores. H.Nagel Sucesores. Gran Repertorio de Música e Instrumentos de todas clases. Almacén de pianos. Calle de la Palma 5. México. Depositado conforme a la ley. Estampado musical de C. Roder Leipsique.

								Sello de H. Nagel Sucs./Sello de Buitrón Hnos.
350	Cánticos para el Mes de Jesús	Eduardo Gabrielli	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	para coro infantil a dos voces y solo con acompañamiento de piano u órgano	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Propiedad de los editores para todos los países. Depositado conforme a la ley. Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos. A. Wargner y Levien Sucs. Fábrica de pianos-Zuleta no. 14. México. la calle de San Francisco no. 11. Puebla. Guadalajara. Leipzig, Friedrich Hofmeister./Sello de Otto y Arzoz. México.
351	Credo	Sr. D. B. Ortiz/Gorge Sosa o Posa(?)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
352	Misa no.2	M.I. Valdés	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
353	Misa no.15	Dn. Juan Barrios Buitrón	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	Bajetes	4 hojas a mano por ambos lados	Cosidas. Cubierta amarilla
354	Cuarta misa a una voz o diversas al unísono	Francisco de P. Lemus (Paula) Segundo organista de la catedral de Morelia	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	Cuadernillo de 8 hojas impresas por ambos lados	Obra 86. Precio $1.15. Propiedad del autor. Tipografía michoacana de música. Morelia, Mich. Calle de la Subterránea, número 35. Contraportada Obras del mismo autor y otros. Cosido, cubierta naranja. Francisco de Paula Lemus. Tercer mes de María. (youtube.com)
355	Misa no.8	Dn. Teo Treviño	14 de enero de 1890	Luis Cuara	Peribán	Órgano	4 hojas a mano por ambos lados	Cosidas. Cubierta gris
356	Veni creator	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Pistón y clarinete	1 hoja a mano	Sin notas
357	Plegaria	Dn. Juan B. Nuño	29 de octubre de 1916	Luis Cuara	Paranga ricutiro	c. bajo, ilegible	2 hojas a mano	Sin notas
358	Misterios Dolorosos/atrás: Misterios Dolorosos	Maestro Manuel Marín/Pbro. Ignacio León	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete, clarinete 2o y p.	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
359	Misterios a la Sma. Virgen/Atrás: Misterios	J.C. Álvarez/Vega	29 de octubre de 1916/28 de	Luis Cuara	Paranga ricutiro	tenor 1o, tenor 2o	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
360	Salve Regina (Op.14)	Salvatore Dolzani (1875-1942 Italia)	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violino	1 hoja impresa	Sin notas
361	Emperatriz. Misterio a la Sma Virgen	Sin autor	sin fecha	Luis Cuara Amezcua	Sin lugar	violín 1o	1 hoja a mano	"Recuerdo de mi Padre L.C.G." Firma de Luis Cuara Amezcua
362	Misterios/Atrás: Misterios al Sagrado corazón	Dn. Benigno de la Torre	sin fecha	Isidro Estrada y Luis Cuara	Sin lugar	Flauta (2), clarinete 1o, pistones, violín 1o, c. bajo, voz 1a y 2a, altos mib	10 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
363	Himno	J.C. Camacho	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	flauta	1 hoja a mano	Sin notas
364	Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	voz 1a	1 hoja a mano	Sin notas
365	Credo	J. Mercadante	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete	1 hoja a mano	Sin notas
366	Reducción de la Salve a dúo	Joaquín Luna	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
367	Meditación	Rossini	sin fecha	Sin dueño	San Juan Paranga ricutiro	piano	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
36	Misterios no. 7	D.F.	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

8								
369	Himno	G.M. Acuña	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
370	Misterios/De cabeza: Misa a tres voces	no dice/J. Luna	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	trombón/nada	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
371	Misterios	A. Gómez	sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	violín 1o y flauta, clarinete 2o y pistón	3 hojas a mano	Sin notas
372	Salve	Dn. Juan Nuño	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	c. bajo, flauta	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
373	Misa a dos voces	B. Lulgen (?)	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 1a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
374	KYRIE a dos voces	José Concone (ilegible)	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz segunda	4 hojas a mano por ambos lados	Cosidas. Propiedad de Luis Cuara
375	Misterios para el Rosario. 15. Las lindas violetas	Maestro V. Mañas	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a dos voces con acompañamiento de órgano y bajo adlibitum	2 hojas impresas por ambos lados	Repertorio de OTTO Y ARZOS. Apartado no. 14. México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de orquesta y banda. Propiedad para todos los países. Derechos reservados. Sello: Otto y Arzoz México.
376	Maitines de la Purísima	Valle	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	altos mib, clarinete	4 hojas a mano por ambos lados	Cosidas
377	Pastoral-Messe	Jos. Gruber, Op. 45	sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	basso	2 hojas impresas por ambos lados	Sin notas
378	Misa solemne a dos voces/Himno patriótico a la Virgen de Guadalupe	Luigi Bordése/ sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete/flauta	1 hoja a mano por ambos lados	Petite messe solennelle No.2 (Bordèse, Luigi) - IMSLP
379	Himno a la Sma. Concepción	Sin autor	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Barítono	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
380	Te Deum Laudamus	P. D. Benito Ortiz (Padre Don)	sin fecha	Firma de Ramón N. Sosa	Sin lugar	Violín primero, bajete	2 hojas a mano cosidas x 2 (4)	https://www.youtube.com/watch?v=2nibbu6ACU0
381	Música religiosa/Atrás: Música para jornadas del año de 1912	Sin autor	sin fecha	Firma Felipe Cuara	Sin lugar	alto 1o en fa, c. bajo	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
382	Tantum Ergo	M° Luigi Rossi	20 de abril de 1891	Sello y firma de Luis Cuara	Paranga ricutiro	piano u órgano	Cuadernillo a mano de 4 hojas por ambos lados	Tantum ergo corale (Rossi, Luigi Felice) - IMSLP
383	Himno (a la Purísima)	G.M. Acuña	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	trombón, flauta, c. bajo, violín 1o, pistones, altos en fa	6 hojas a mano	Sin notas
384	Día 24/Atrás de 2: Día 16	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	2a voz (3), tenores, bajos	5 hojas a mano	Sin notas
385	Tenor 2o. Misterios	Varios	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	Cuaderno hecho a mano	Por A. Loreto; Manuel Estrada; A. G.; F. de P. Lemus; Luna; Fray; G. Sosa; M. Morales; Dn. Juan B. Nuño; Dn G. Barrios; I. Villaseñor; D. Jesús Cisneros; Lic. R. M.
386	Misterios	Padre León	Sin fecha	Firma de Felipe Cuara	Sin lugar	Bajete	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
387	Misterios del harpa de oro/Atrás: Misterios no. 8 a la Sma. Virgen	sinautor/F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja por ambos lados a mano	Sin notas
388	Misterios	Dn. I. León	24 de agosto de 1901	Firma sobrepuesta de Felipe	Sin lugar	Violín 2o, altos mib	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

				Cuara				
389	El Campanelo. Canto pastoril del siglo XVIII para el Día de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo	Tipografía de "El Artista Católico"	de 1911	Sin dueño	Morelia, Mich. Subterránea 29	Canto pastoril a 3 voces	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Parece incompleto
390	Misterios Dolorosos	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 1a, voz 2a, violín 1o, violoncello-barítono	4 hojas a mano	Atrás: reusaron hojas de la receptoría de rentas de Paracho del 15 de febrero de 1903
391	Cánticos al Señor San José	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete, tenor 2o, cornetín sib	3 hojas a mano	Sin notas
392	Misterios	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 2a (2), voz 1a (2)	4 hojas a mano	Sin notas
393	Tonada para pastorela	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete	1 hoja a mano por ambos lados	Atrás Despedida.
394	Misa en Honor a la Sagrada Familia Op. 60	Alberto Syyi	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Clarinete	Solo portada a mano	Sello del curato de San juan Parangaricutiro. Mich. (En ¡Qué linda es mi tierra! De Leopolde E. Olivares)
395	Duerme no llores	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 2o (2)	1 fotocopias	Atrás: Hoja del comité ciudadano municipal para la urbanización. CANTOS PARA MISA - DUERME Y NO LLORES - LETRA Y ACORDES - VILLANCICO - NAVIDAD - COMUNIÓN (youtube.com)
396	Resucitó	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín	1 fotocopia y 1 hoja a mano	(521) Resucitó, resucitó, resucitó, aleluya (ACORDES Y LETRA) - YouTube
397	Aleluya/Gloria//Señor ten piedad	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia por ambos lados	(521) Aleluya | Hallelujah - AVIVAMIENTO - YouTube Bing Vídeos
398	Aleluya/Gloria//Señor ten piedad/santa misa	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia por ambos lados	Sin notas
399	Ten piedad	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 1o y 2o	2 fotocopias	SEÑOR TEN PIEDAD - -CORO CANTARÉ (youtube.com)
400	Entre tus manos	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia	Entre tus manos (Letra) (youtube.com)
401	Pan y vino	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia	Sin notas
402	Entrada de la misa navideña	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia	Sin notas
403	Gloria	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia	Sin notas
404	Por qué llorar Jesús mío	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 fotocopia	Sin notas
405	Ven Señor no tardes	(Cesáreo) Gabaráin	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 1o	1 fotocopia	Sin notas
406	Letanía para el mes de María	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Flauta, clarinete, altos de mib, barítono, pistones, violín, c. bajo	7 hojas a mano	Sin notas
407	Misterios no. 7/Atrás Letanía	Lemus	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	pistones/Clarinete, clarinete/pistones, barítono/bajos	3 hojas a mano por ambos lados	"En el papel del violín va el clarinete"
408	La gran vía	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	alto	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

409	Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	6 de noviembre de 1911	Luis Cuara	Sin lugar	trombón/pistón 1o y 2o, clarinete, 2a voz, barítono, altos	6 hojas a mano por ambos lados	"Estos misterios la voz 1a está en la colección 1a número 23"
410	Misterio al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 2o, trombón	2 hojas a mano	Sin notas
411	Himno no. 11	Lemus	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	flauta, altos de mib, barítono, pistones, trombón, bajo, clarinete, c. bajo	8 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
412	Credo	B. Ortiz	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	c. bajo	1 hoja a mano	Sin notas
413	Día 16/atrás: Día 13	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a (2), 2a(2), 3a (2), 4a(2) voz, violín 1o y 2o, cornetín sib, clarinete sib, flauta en sib, flauta	14 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
414	Misterios del día 16/Atrás: Día 24	Franco de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a voz (2)	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
415	Misterios al Corazón de Jesús	Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violín 2o	1 hoja a mano	Sin notas
416	Misterios no. 24/Misterios para el día 21	Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinetes	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
417	Misterios a la Sma. Virgen	Sin autor	1o de octubre de 1914	Luis Cuara	Sin lugar	barítono, c. bajo	2 hojas a mano	Sin notas
418	Misterios	Pbro. Dn I. León	24 de agosto de 1901	Luis Cuara/Felipe Cuara	Paranga ricutiro	barítono, c. bajo, violín 1o, pistones, clarinete, tenor 2o	6 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
419	Misterios de la 4a colección	Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	altos, clarinete, pistones	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
420	Misterios	A. García	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	c. bajo, clarinete y pistón, barítono, violín 1o, clarinete 1o	5 hojas a mano	Sin notas
421	Misterios	R. Sosa/Atrás: I. Ramos/L. Somar	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	contrabajo, violonchelo y barítono	2 hojas a mano	Sin notas
422	Salve	J. Luna	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	violines 1os	1 hoja a mano	Sin notas
423	Misterios Dolorosos/Atrás: Misterios	A. Reyes/Francisco de P. L	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	flauta 1a/pistón 1o	1 hoja a mano	Sin notas
424	Misterios a la Sma. Virgen	A. García	20 de marzo de 1920 (parece que el 20 está sobre puesto)	Luis Cuara	Sin lugar	3a voz	1 hoja a mano	Sin notas
425	Salve	J. Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenores, violín 1o	2 hojas a mano	"No hay papel de órgano. Este papel sirve."
426	Misterios	A. Gómez	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 2a, violín 2o	2 hojas a mano	Sin notas
427	Misterios	F. Villalpando	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	barítono, bajo, voz 1a, violín 1o, contrabajo	5 hojas a mano	Sin notas

428	Misterios Dolorosos	J.B.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Atrás: "Misterios Dolorosos por J. Y. Villaseñor."
429	Misterios Dolorosos	A. Reyes	16 de enero de 1915	Sin dueño	Paranga ricutiro	flauta 2a, bajo/clarinete 1o, violín 1o, voz 1a, voz 2a	5 hojas a mano	Atrás: "Misterios a la Sma. Virgen"
430	Misterios	Sin autor	1 de octubre de 1916	Luis Cuara	Sin lugar	altos en fa	1 hoja a mano	Sin notas
431	Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 1o, violines A y B	2 hojas a mano	Sin notas
432	Misterios a tres voces	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	barítono, c. bajo, trombones do	3 hojas a mano	Atrás de una hoja: Trombones (do) Credo de Ortiz
433	Salve	Dn. Julián Barrios	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 1a	1 hoja a mano	rota a la mitad
434	Ofrecimiento de flores	P. V. Cordero	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 1o, tenor 2o	2 hojas a mano por ambos lados	Atrás de una: Himno a la Sagrada Eucaristía Violín
435	Misterios/Misterios a 3 voces	Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	bajete/voz 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
436	Misterios a 3 voces	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	pistón y clarinete, clarinete 1o, trombón 1o, violín 1o, barítono, c. bajo, bajete	7 hojas a mano	"Ranelero" (una hoja es diferente)
437	Misterios/Atrás: Misterios	Pbro. Ignacio León/Manuel Marín	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	contralto 1o, 2o, bajos, mezzosoprano/tenor 1o, voz 2a, trombón 1o, violín 1o	2 hojas a mano por ambos lados	Atrás está tachado
438	Misterios Dolorosos/Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	Sr. Lic. R. M. Avilés	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	flautas, clatinete 2o, violín 1o, trompas en mib, sopranos y tenores 1os, contrabajo, clarinete sib/altos de mib, clarinete 1o y 2o	7 hojas a mano por ambos lados	Atrás dos hojas: Misterios por Lemus no. 6 violín 1o, clarinete 1o
439	Misterios de la 4a colección (del mes de María)	Lemus	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta y violín, barítono, c. bajo/clarinete, voz 2a (2)	4 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
440	Misterios para la hora santa	Félix Peredo	27 de julio de 1907	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Sin instrumentos	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
441	Himno a la Sagrada Eucaristía/Atrás: misterios a la Sma. Virgen de Guadalupe	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o/clarinete 2o sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
442	Himno	D. V. Cordero	31 de marzo de 1909	Felipe Cuara	Sin lugar	violín 1o, flauta	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
443	Himno/Atrás: Salve	V. Cordero/J. Luna	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	barítono, c. bajo, pistones/bajo chico y trombón, altos, bajo, clarinete y pistón	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
444	Misterios de los días 18 y 19/Atrás: Misterios	no dice/I. Loreto	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	violoncello/violín 1o, clarinete, c. bajo/nada, flauta/nada, altos mib, violín	7 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

						2o, barítono		
445	Misterios	D.F.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	bajo, trombones	2 hojas a mano	Sin notas
446	Misterios	Dn. Benigno de la Torre	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
447	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	alto en fa	1 hoja a mano	Sin notas
448	Día 24/Atrás: Día 16	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	3a y 4a voz	2 hojas a mano	Sin notas
449	Misterios día 22	F. de P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	1a, 2a y 3a (2) voz, tenores, bajos	6 hojas a mano	Sin notas
450	Himno	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
451	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	pistón, clarinete	2 hojas a mano	Sin notas
452	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Felipe Cuara	Sin lugar	voz 2a	1 hoja a mano	Sin notas
453	Misterios Dolorosos	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Paranga ricutiro	c. bajo, trombón, flauta	3 hojas a mano	Sello: Curato de San Juan Parangaricutiro/Atrás: Receptoría de Rentas de Paracho
454	Santa María	P. B. de la Torre	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	flauta y violines	1 hoja a mano	Sin notas
455	Himno Tantum Ergo. Canto llano	Sin autor	1o de junio de 1908	Luis Cuara	Paranga ricutiro	tenor 1o	1 hoja a mano	Partida por la mitad. Cubierta gris
456	Himno Tantum Ergo. Canto llano/Atrás: Ave María	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 1o, altos, clarinete y pistón, flauta, clarinete 1o, barítono	6 hojas a mano	Cubierta gris
457	Tres caídas	M. Marín	8 de septiembre de 1900	Ramón N. Sosa	Guadalajara	Tenor 1o	3 hojas a mano por ambos lados	Cubierta café
458	Himno	J. C. Camacho	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete y trompeta, c. bajo, violín, bajo, voz 1a y 2a, barítono, altos de mib	9 hojas a mano	Atrás en una de las hojas: Violín 1o "Emperatriz" Misterios a la Sma. Virgen
459	Forma á vivir	Sin autor	3 de junio de 1937	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	clarinete, pistón, barítono, trombón, c. bajo, violín 1o (2)	9 hojas a mano	Atrás de una hoja: Violín 2o Misterios al S. C. de Jesús por Ignacio Obréchiga (?). Copia Luis Cuara Amezcua
460	Salve/Atrás: Misterios al Sagrado Corazón	Julián Barrios	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Voz 2a	1 hoja a mano por ambos lados	rota a la mitad
461	Misterios	P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete 1o, clarinete y pistones, altos, violín 1o	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
462	Salve	J. Luna	Sin fecha	Luis Cuara Amezcua	Sin lugar	voz 2a, clarinete 1o	2 hojas a mano	Atrás: Himno
463	Cánticos al Señor José	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	a una voz, violín I, II, viola, v. cello, c. bajo	6 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
464	Misterios	Sr. De la Torre	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	clarinete 2o, violín 1o	2 hojas a mano una por ambos lados	Diferentes
46	Misterios para el día 23	Lemus	Sin fecha	Luis Cuara Guerrero	Sin lugar	c. bajo, violonchelo,	4 hojas a mano	Sin notas

5						flauta, violín 1o		
466	Misterios para el día dos del Mes de María	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	voz 1a	1 hoja a mano	Sin notas
467	Misterios	Manuel Marín	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	tenor 1o	1 hoja a mano	Atrás tachado
468	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	3a voz	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
469	Misterios Dolorosos	D. J. B. /atrás: J. I. Villaseñor (al calce)	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta, clarinete, violoncello/altos	3 hoja a mano por ambos lados	Sobre firma de Luis Cuara Amezcua
470	Misterios a Ntra. Sra. De Guadalupe	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	piano	1 hoja a mano por ambos lados	Andante Religioso. Respetuoso homenaje. Muchas gracias. Yo lo tendré siempre presente.
471	Salve	Dn. G.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	trombones sib	1 hoja a mano	Muy vieja
472	Salve	Dn. Juan Nuño	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 2o	1 hoja a mano	Sin notas
473	Himno	F. P. Lemus	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	tenor 1o	1 hoja a mano	Fue usada como cubierta
474	Misterios	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete y pistón, barítono	2 hojas a mano	Sin notas
475	Misterios para el día 23	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	violín 1o	1 hoja a mano	Atrás: C. Bajo mib "Anita" Polka Paso Doble Por B. Peña (tachado)
476	Misterio al Sagrado Corazón de Jesús	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete sib	1 hoja a mano	Atrás: V. Chelo "Tardes de Sol" Flamenco
477	Misterios Dolorosos	J. I. Villaseñor	1o de marzo de 1898	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Pistones, trombones, bajo, barítono	4 hojas a mano	Sin notas
478	Stabat Mater	Sin autor	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	2 hojas impresas por ambos lados	Páginas 4 a 7
479	Música para Jornadas del año de 1912 (posadas)/música religiosa	Sin autor	de 1912	Felipe Cuara	Sin lugar	Flauta y violín	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
480	Misterios	R. V. Martínez	sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
481	Plegaria	Dn. Juan B. Nuño	29 de octubre de 1916	Luis Cuara	Paranga ricutiro	Clarinete y pistón	1 hoja a mano	Sin notas
482	Misa en Honor de San Luis Gonzaga. KYRIE	Oreste Ravanello (Op. 75)	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
483	Misa en Fa	F. Tangl.	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	clarinete sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
484	Misterios para el Rosario a dos veces no. 7	V. Mañas	Sin fecha	Sin dueño	Sin lugar	Órgano	1 hoja impresa por ambos lados (roto)	La Música Sacra. Misterios para el Rosario. Repertorio de Otto y Arzos. Apartado no. 14 México, Vergara 12. Almacén de pianos, órganos e instrumentos de Orquesta y Banda. (Propiedad para todos los países) Derechos Reservados.
485	Credo de J. Mercadante	S. Mercadante	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
486	Siete palabras	Sin autor	Sin fecha	Luis Cuara	Sin lugar	flauta	1 hoja a mano	Sin notas
48	Misa Décima Op 23 a dos voces	M. Haller	Sin fecha	Sin dueño	Paranga ricutiro	Cornetines	1 hoja a mano por ambos lados	Sello del Curato de San Juan Parangaricutiro, Mich.

7								

SEGUNDA ETAPA. Música popular

NO.	TITULO	AUTOR	ESTILO	AÑO	INSTRUMENTOS	LUGAR	DOCUMENTO	NOTAS
1	Por ti morena	Antonio Ortega	Paso-doble	de 1944	Flauta, violín B. y C., Guion, 1er sax alto Eb.	México D.F.	Cuadernillo	Promotora Hispano Americana de Música S.A.
2	Carlos Arruza. ¡Paso al Maestro!	Música de Rafael oropesa/Letra de Fernando de Aja	Paso-doble	de 1942	Piano, C. Bajo, 4o sax tenor Bb., Violín B., 2o sax tenor Bb., Vocal 1, 2o trombón, Batería, 3a trompeta Bb., 2a trompeta Bb.	México D.F.	Cuadernillo	Promotora Hispano Americana de Música S.A. y Ediciones Atlas S.A.
3	Zacatecas. Canto al pueblo	sin autor	Marcha	sin fecha	Requinto, flautín, flauta, oboe; clarinete 1o, 2o, 3o; sax soprano, alto, tenor, barítono; altos, barítonos, cornetines, buqles, trombones, trombón 3o, batería, c. bajo mib	Morelia	19 hojas a mano	Salvador Gallardo Filarmonics
4	Zacatecas.	Genaro Godina	Marcha	sin fecha	Trombón, sax tenor 1o, 2o, trompeta 1a, 2a, ilegible	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
5	Cuaderno de música No. 5	Varios (Propiedad de Felipe Cuara)	Tango, vals, copla, jarabe, blues	sin fecha	sin instrumento	Constantino Álvarez y Cía. 3a S. Juan de Letrán 42. México D.F.	Cuaderno a mano	Bésame, Calla, Pobre Mateo, Eva, Con una villa de España, Alma, Zapatitos de charol, Los niños, Mi predilecto, Cascabeles, Marinero, Jarabe Tapatío, Victoria, Bebamos camaradas, Mujercita linda, Mari, El fracaso, Frenesí, El balerim, Armillita, Dónde estás corazón, Azucena, Yo soy el árbol.
6	Cuaderno de música No. 6	Varios (Propiedad de Felipe Cuara)	Tango, vals, ilegibles.	sin fecha	sin instrumento	Constantino Álvarez y Cía. 3a S. Juan de Letrán 42. México D.F.	Cuaderno a mano	Thinking of you, Whered you get those eyes?, Id rather be the girl in your arms, While the years go drifthing by, Beside a garden wall, Nice baby, Pepita, Love the moon light, Whant no body but you, La sombrilla, No tengo tiempo, At summer days, Mi cabaña, Me importa, El pajarillo barranqueño, La negra OfeliaSide by side, Mine, Somebody Said, LilySince I found you, Lupe, La selva, otros.
7	Trombón No. 1	Varios	Marcha, tango, paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Los tres ases, ¡Y cómo no!, La guapa, Armillita, El gato montés, El Golfo de Cádiz, Toros y abrazos.
8	Altos de mil No. 1	Varios	Marcha, tango, paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Los tres ases, Viva la gracia, La guapa, Armillita, El gato montés, Adelita Moderna, Todo tuyo
9	Clarinete No. 1	Varios	Marcha, tango, paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Los tres ases, Viva la gracia, Armillita, El gato montés, El Golfo de Cadiz, Toros y abrazos, Todo tuyo
10	Flauta y flautín No. 9	Varios	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	El abanico español, Armillita, Viva la gracia, Los tres ases, El Golfo de Cádiz, La guapa, El gato montés
11	Sin portada	Varios (Propiedad de	Tango, vals, danzó	sin fe	sin instrumento	Constantino Álvarez y	Cuaderno a mano	Whe think of you, Everybody stomppi, Because of you, She whas just a sailores sweethart, my sugar, Some

		Felipe Cuara)	n	cha		Cía. 3a S. Juan de Letrán 42. México D.F.		day, Bailando chrleston, Súplica de amor, Una más, El sacristán, Negra mala, El asesino, El faisan, Flor de lluvia, In my gondola, Behind de clouds, Love my bay, Tell me you love me, Give a lot of love, La galleguita, Elsa, otras
12	Olgúe de matariles	Varios	Marcha, paso doble, blues	sin fecha	Flautínrrel	Sin lugar	Cuaderno a mano	Tierra Blanca, Los tres Ases, Vivir la Gracia, Armillita, Rintintín, Sin ti de A E Óleo, Azul Bluees, Sorpresa bluees, Fox Trof
13	Hoja suelta	L. Campri Ch.	sin estilo	Enero de 1954	sin instrumento	D.C.	1 hoja a mano	Sin notas
14	Sax Barítono No. 1	Varios	Paso doble, marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	El Golfo de Cádiz, Los tres Ases, Viva la gracia, La Guapa, Armillita, El Gato Montés, Toros y Abrazos, Todo Tuyo
15	Sax Barítono Cuaderno de Fox Trot	Varios	Paso doble, fox trot	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	No. 42 Te amé antes de encontrarte, En mi jardín de recuerdos, No. 48 Soñándote, No. 60 Yon ilegible One Step, Todo tuyo, No. 54 Mira mi diablito, Viva la gracia, Armillita, Adelita Moderna
16	Sax Alto No. 1	Varios	Paso doble, Abajeño	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Los tres Ases, Viva la gracia, Armillita, La guapa, El Gato montés, El Golfo de Cádiz
17	Cuaderno de música no. 3	Varios (Propiedad de Felipe Cuara)	Vals, Jiose, danzones, flamencos, charleston, tango, marcha, paso doble	sin fecha	Violín, flauta, sax	Constantino Álvarez y Cia. 3a San Juan de Letrán 42. México	Cuaderno a mano	Celosa, Mexican Charleston, Arresto Hindum, El Borrego feo, ¿Qué dice usted? La misa, Las 4 Abilleas, El Novillo Despuntado, Lets Fall About A, After Say Im Sorry, llegible I Love You, Katinka , Dont wake A Up, Hi Diddle Nove Lety, Besos, Cereza, Siempre, María Magdalena, Una Rubia Mañana, Mascaritas, On your Knee, Qué negra tan mala, Zoledo, ¡Ay Mamá!, Mocosita, I Never Knew, Sing a song, Cecilia, La Higuerita, Qué Diablo de Luis, Don Pascual, Then Happy, Viva la Gracia requinto, Armillita requinto, La guapa, El Gato montés, El Golfo de Cádiz
18	Cuaderno de música no. 1	Varios (Propiedad de Felipe Cuara)	Danzones, tangos, vals, flamencos, José, charleston	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Flores de amor, lápiz ilegible, saxfon humano, Rintintín, Es un golfo, Todo para ti, Barra Azul, Armillita, Campanitas de plata, Isabel, La danzarina del Lilo, Esa Es, Mujer, Pasión divina, Colegiala, Blue eyes Sally, Remember, El beno del muerto, Brestin Along, Ella, Súplica de amor, El Brete, Virgen de regla, Valencia canción española, lápiz ilegible, Narciso Negro, Ruiseñor, Reliquia de amor, Eres, Resentimiento, El gato negro
19	Cornetín no.1	Varios	Paso doble, Barítono, marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Loa tres ases, viva la gracia, la guapa, Armillita, el gato montés, el golfo de Cádiz, toros y abrazos, todo tuyo
20	Barítono no.1	Varios	Paso doble, march	sin fe	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno a mano	Los tres ases, viva la gracia, la guapa muchacha, Armillita, el gato montés, el Golfo de Cádiz, toros y abrazos,

			a	cha				todo tuyo
21	Música no.4	Varios (Propiedad de Felipe Cuara)	Blues, vals, danzón, tango, one step, fox	sin fecha	sin instrumento	Constantino Álvarez y Cia. 3a San Juan de Letrán 42. México	Cuaderno a mano	Las ranas, Luimht, los aguacates, los patos, consentida, esperanza y recuerdo, bésame, adolorido, besos, decepcionado, sin ilegible, te he de querer, beba, pal of my bradel days, ilegible, quítate de la bebida, humeando, dame un beso, flor de quimera, el amor, suallabais, la pulga vaciladora, Sevilla, de la risa, pequeñita de mi alma, amor y pasión ideal, el saxofón, consuelo, jardín encantado, dónde estás corazón adiós Mariquita linda, cuando muera no me chilles, Los Ángeles Ca.
22	Puritanos final	V. Belline	sin estilo	sin fecha	Chelo andante, clarinete 1° andante sostenido, trombón en do andante sostenido	Sin lugar	3 hojas pautadas, escrito a mano	otra canción atrás
23	Pos Amé le he de hacer	sin autor	sin estilo	sin fecha	Violonchelo	Sin lugar	1 hoja	otra canción atrás
24	Morena nos veremos	sin autor	sin estilo	sin fecha	Violonchelo	Sin lugar	1 hoja	otra canción atrás
25	Te parece s a mí	sin autor	sin estilo	sin fecha	Violín a, violín b	Sin lugar	1 hoja	otra canción atrás
26	No vale este papel	sin autor	sin estilo	sin fecha	Violonchelo	Sin lugar	1 hoja	otra canción atrás
27	Romanza del anillo de hierro	sin autor	sin estilo	sin fecha	Bajo lento, sax alto, violín b lento, violín1° lento, trompeta lento, trombón lento, sax soprano, violoncello	Sin lugar	8 hojas	otra canción atrás
28	La gitana	sin autor	Obertura	sin fecha	Trompeta y chelo alto vivo, pistón (hoja tachada), pistón sib, clarinete, violín 1°, flauta, trompeta bajo, violín 2°	Sin lugar	8 hojas	otra canción atrás
29	Feliz Enrique	H. Delgado (tal vez propietario)	Two step	Febrero de 1910	C. bajo, flauta, violín1°, clarinete	Sin lugar	4 hojas	otra canción atrás
30	Renunciación	sin autor	Canción ranchera	sin fecha	Violín 1°	Sin lugar	1 hoja a mano	Firma L.M.R.
31	Coronel J. Jesús Días/honor y gloria	sin autor	Marcha/vals	sin fecha	Trombón	Sin lugar	2 hojas a mano	Una canción por cada lado
32	Víspera s	J. Lora	Himno	sin fe	Flauta	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas

				cha				
33	Triunfo de Colón	sin autor	Marcha	20 de octubre de 1892	Barítono	Madrid	2 hojas a mano	Échate viejo si quiera medio cubo a mi salud. Madrid 20 de octubre de 1892. Luis Cuara.
34	Himno a Juárez	Ilegible Machorro	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
35	Spanish American/Sus ojos (atrás)	Luis G. Josela/ A. M. García	Marcha, two step/vals	15 de julio de 1913	Barítono, cello/C. baxo, cello	Paracho	2 hojas a mano por ambos lados	Dueño J. Valerio
36	Siete palabras	J. Lara	sin estilo	sin fecha	Barítono, pistones, clarinete, altas de mib, flauta, violín 2°, c. bajo de tres cuerdas, violín 1°	Sin lugar	8 hojas a mano por los dos lados	Sin notas
37	Séptima selva	R. Sosa	sin estilo	sin fecha	Chelo, alto mib	Sin lugar	2 hojas por ambos lados	hoja pautada pos A. Wagner y Levien sucs. Sello: curato de San Juan Parangaricutiro, Mich. De Luis Cuara
38	El Molinero de Ibiza	sin autor	sin estilo	sin fecha	C. bajo, barítonos,	Sin lugar	2 hojas por ambos lados	Sin notas
39	Salve (de la opera el Molinero de Ibiza)	sin autor	sin estilo	sin fecha	pistones, trombón	Sin lugar	3 hojas a mano	De Luis Cuara
40	Siete palabras	J. Lara	sin estilo	sin fecha	tiple segundo,	Sin lugar	2 hojas por ambos lados	Hojas cosidas
41	Washington Post (sírvase usted pasar)	J. P Sousa e Instrumentación Fernando Villalpando (Director de la Banda Nacional de Aguascalientes)	Marcha paso doble, Director en sib	sin fecha	Esta pieza para piano se halla de venta únicamente en el Gran Repertorio de A. Wagner y Levien, México Iia calle de San Francisco no. 11. Oscar-Brandstetter, Leipzig.	México	2 hojas impresas por ambos lados	Los Ecos nacionales. Colección de piezas escogidas para banda militar. Catálogo de las piezas de música publicadas por A. Wagner y Levien. Coliseo viejo 15. México.
42	Versos de 5° tomo	P.J.B.B.	sin estilo	22 de abril de	C. bajo (mib)	Parangaricutiro	2 hojas a mano por ambos lados	De Luis Cuara

				1895				
43	Las dos amigas. Susana y Angelina	sin autor	Vals	30 de junio de 1920	Clarinete 2°, requinto mib, cornetines, S. soprano 1° y 2°, altos mib, clarinete 1°, trombones 1°, 2° y 3°	Parangaricutiro	11 hojas a mano	Parang° junio 30 de 1920. Recuerdo de mis tiempos y de mi primera copia. Soy de mi dueño F. Cuara
44	Triunfo de Colón	sin autor	Marcha	20 de octubre de 1892	S. soprano mib	Madrid	2 hojas a mano por ambos lados	De Luis cuara
45	Himno a Juárez	Aurelio Machorro	sin estilo	13 de marzo de 1906	Barítono, violín, clarinete, bajo sib	Parangaricutiro	4 hojas a mano	De Luis Cuara
46	Obertura Militar Op.Barvof (?)	Víctor Delannoy (1825-1887) Francés	sin estilo	24 de junio de 1937	Trombón 1° do, cornetín 2° sib, trombón 2° y 3° do, barítono sib, altos mib, c. bajo sib, batería, clarinete 1°, sx soprano sib, clarinete 2° sib, sax alto mib, sax tenor sib, cornetín 1° sib, Dirección	Parangaricutiro	12 hojas +1 hoja doble a mano por ambos lados	Copia de Luis Cuara Amezcua. https://de.wikipedia.org/wiki/Victor_Delannoy
47	Himno a la juventud	sin autor	sin estilo	12 de noviembre de 1899	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Luis Cuara
48	Clave de fa en cuarta línea. Escala natural	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Operaciones matemáticas
49	Las pachuqueñas/ Atrás: ataque de coraceros galopa brillante	sin autor	Polka	sin fecha	Requinto/requinto	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
50	Sones Isleños	A.B. Juárez	sin estilo	sin fecha	Clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
51	Himno Pharmakón	Letra: José C. Sologaistoa/M	Introducción marcial	sin fech	Clarinete 2o mib	Sin lugar	1 hoja impresa	Sin notas

		úsica e instrumentación Nicolás Cuevas		a				
52	Lira la ruayense (?)	sin autor	Polka	sin fecha	Requinto, trombones, (barítono)	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
53	Colón	sin autor	Paso doble	sin fecha	C. bajo mib	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
54	Amor ciego	sin autor	Bolero	sin fecha	sax alto 1o, sax alto 2o, trombón, cello, trompeta sib, violín 1o, clarinete sib, c. bajo	Sin lugar	8 hojas a mano	Sin notas
55	Pero esta noche la paso contigo /atrás: mañanitas	sin autor	Bolero	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
56	La gimnasia	sin autor	sin estilo	sin fecha	Tiempo de Sehstich (?)	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
57	Fiesta escolar /atrás. Himno a las cruces roja y blanca	sin autor	sin estilo	sin fecha	saxofón en do	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
58	Siete de agosto 1961	Luis Cuara Amezcua	Marcha	sin fecha	Violín B, Trompeta 1a sib, trombón, violín A, sax alto 1o, clarinete 1o sib, sax alto 2o, v. cello,	Sin lugar	8 hojas a mano	Sin notas
59	un sueño de Fautos (?)	sin autor	Bolero	sin fecha	Trombón 1o y 2o	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
60	Los canaritos/atrás: Buenos amigos	Polhou/ Introd.	no dice/vals	sin fecha	Pistón solo sib/pistón	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
61	Espinita	sin autor	Bolero	sin fecha	Clarinete sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
62	Sleepy Time Gal	sin autor	Blues	sin fecha	sin instrumento	Chicago	1 hojita a mano por ambos lados	De Felipe Cuara. Josy Cosby. 635 So Aberdeen St. Chicago yu U.E.A. 4a Zerrotitlan #87. Anita(ilegible) Velasco
63	Jalisco	Ed. Tornel/ Instrumentació	Polka, paso doble	sin fech	Saxhorn soprano, pistón II, flauta, clarinete II, tenor I, clarinete I, pistón I, Tenor II,	México	8 hojitas impresas	Esta pieza para piano se halla de venta únicamente en el gran Repertorio de A. Wagner y Levien, México. Coliseo Viejo no. 15./ Atrás sello de Banda

		n de F. Villalpando, Director de la Banda Nacional de Aguascalientes		a				particular de Atotonilco el Alto. Flavio Núñez.
64	Traición	Rafael Hernández/Canta Margarita Romero	Bolero	de 1936	sin instrumento	México	1 hoja impresa por ambos lados	Southern Music Pub. Co. Inc. Artículo 123 Num. 38 México. Printed in México. España, Francia, New York, Chicago, Inglaterra, Habana y Buenos Aires.
65	Reservistas de Durango	Melquiades Campos (General. M.C. Esquivel 1978 Hacienda de Santa Rosa, Torreón)	Marcha	sin fecha	trombón, cello, c. bajo, trompeta, violín 2o, violín 1o y flauta	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
66	Manolo	sin autor	Paso doble flamenco	sin fecha	clarinete sib, cello, c. bajo, trompeta sib, trombón, violín y flauta	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
67	Bulita (?)	sin autor	Tango	sin fecha	trombón	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
68	Ejército Mexicano	A. Martínez	Marcha	sin fecha	violín b, trompeta y clarinete	Sin lugar	3 hojas amano	Sin notas
69	Manolete (Manuel rodríguez)	Paco Treviño. Arreglos de Montes Gil	Paso doble	de 1946	sin instrumento	México	2 hojas impresas	Copyright 1946. Promotora Hispano Americana de Música S.A. Derechos de ejecución pública en México, reservados por el S.M.A.C.E.M. (¿sindicato mexicano de ?)
70	Amor quedito	G.L. de la Fuente/ Música J. Palacios	Bolero	de 1953	Órgano de Evaristo Tafoya	México	1 hoja impresa	Copyright 1953 by Promotora Hispano Americana de Música S.A.
71	Amor en bicicleta	Donato Gil. Arreglo de Antonio Núñez M.	Polka	de 1953	Piano	México	Cuadernillo de dos hojas impresas	Editorial EMMI printed in México. Editorial Mexicana de Música Internacional S.A. Sello: Propaganda Editorial EMMI (nota a lápiz: para tocar luego)
72	Cien Años	Rubén Fuentes y Alberto Cervantes.	Vals y cañas	de 1954	c. bajo, violín A,	México	4 hojas impresas	Copyright 1954 by Promotora Hispano Americana de música S.A.

		Orquestación de chucho Mendoza						
73	Dilo claramente	Alberto Cervantes. Arreglo de Mario Paz Sáenz	Bolero	de 1953	Piano	México	Cuadernillo de dos hojas impresas	Editorial EMMI printed in México. Editorial Mexicana de Música Internacional S.A. Sello: Editorial EMMI
74	The Dollar princes. Introd "Truly Rural"	Leo Fall. Arr. By Franz Mahl	Tempo di Marcia	sin fecha	Solo & 1st B cornets (2), 2nd B cornets, 3rd & 4th B cornets (2), 1st & 2nd trombones (2), 3rd trombone or B bass (2), 1st & 2nd tenors (2), Drum & bells (2), basses (2), piccolo, oboe, e clarinet, solo or 1st clarinete, 2nd & 3rd B clarinets (2), soprano saxophone, alto saxophone, tenor saxophone, baritone saxophone, basson, baritone (2), 1st & 2nd E Horns (2), 3rd & 4th E Horns (2)	Morelia	56 hojas impresas	Compiled by Chas J. Roberts. Selection from Small Orch. & Pa. Acc. $1.65; Full Orch. & Pa. Acc.$2.40; Piano acc. 40C; Full Band $2.00. Copyrigth MCMX by Ascherberg, Hopwood & Crew, London, Eng. Published by Carl Fisher New York. Sellos de Felipe Cuara y Salvador gallardo Filarmonics, Morelia./ carpeta café
75	The Dollar princes	Leo Fall	Tempo di Marcia	8 de agosto de 1936	B. y Platos	Morelia	1 hoja a mano por ambos lados	M. Lúndez O. /en la misma carpeta café
76	Cielo Andaluz	sin autor	P. doble	sin fecha	C. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Al final de la hoja "Vicello Poento" (?)
77	Ron con coco y limón	sin autor	sin estilo	sin fecha	Sax en Do	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
78	Amelia	Porfirio Rocha	Vals lento	sin fecha	Flauta, viola	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
79	Reconciliación	sin autor	Corrido	sin fecha	violín 1o	Sin lugar	1 hoja a mano	Nota: Para Luis cuara. L.M.R.
80	Nostalgia/Errante	L. Barcelata (las 2)	vals	sin fecha	Violín B	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
81	La guapa muchacha/El gato montés	sin autor	sin estilo	sin fecha	Para soprano	Sin lugar	4 hojitas a mano por ambos lados	Sin notas
82	Pepe Ortíz/Ticho	M.N.	flamenco	sin fecha	Violín B	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
8	Cielo	J. Jesús	flame	si	Trombón	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas

3	michoacano	G. Gaona	nco	n fecha				
84	Noche de ronda	Francisco franco	Paso doble	sin fecha	Trombón en Do	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
85	Serenata/Inolvidable	sin autor	Canción clave/ Bolero	sin fecha	Trombón en Do	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
86	A la orilla del mar	sin autor	Bolero	sin fecha	Violines 1os	Sin lugar	1 hoja a mano	Nota: Dice gabriel en una esquina
87	Amor (Atrás: el reajuste	sin autor	Vals	sin fecha	Flautín	Morelia	1 hoja a mano por ambos lados	Nota: a un lado del reajuste dice Morelia
88	Dí que me quieres	Rubén F. de Olivera /Música Nilo Menéndez/Arreglo rafael de Paz	De la película musical producida "Dí que me quieres" adaptación de Broadway ¿de 1619?	de 1938	4to sax. Bar.	México	1 hoja impresa por ambos lados	Actores: Eva Ortega y Jorge Lewis. Canta Azucena Maizani. Distribuida por RKO Radio Pictures. Souther Music Publishing Co. Inc. Artículo 123 no.38 México D.F. Sellos: Felipe Cuara/Copyrigth 1938 Southern Music Pub. Co. Inc. Derechos internacionales asegurados/Librería Álvarez Casillas. La mejor surtida de Michoacán. Av. Madero 472 A.P. 93 Morelia, mich. (en estampa o sello auto adherible)
89	Violetas imperiales	sin autor	vals	sin fecha	trompeta	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
90	Greta	Bruno Chávez	flamenco	sin fecha	Trompeta y clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
91	¿Nodelio? De morir	sin autor	Danzo o parso (?)	sin fecha	Cello	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
92	Lénfant de troupé	sin autor	Pas. Redoblé	sin fecha	P. Soprano	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
93	Recuerdos a 28 de mayo	sin autor	vals	sin fecha	pistones	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Nota: Los días pasados mex(?)
94	Romance de ayer	Jorge del moral	sin estilo	sin fech	clarinetes 1o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

				a				
95	Pedacito del sol (atrás tachada Romance de ayer)	sin autor	vals canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
96	Sin ella/atrás Romance de ayer	sin autor	tango	sin fecha	C. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
97	Sobre las olas	Juventino Rosas	vals	sin fecha	sax alto mib, clarinete 2o, flauta, ¿dixitos?, violín 1o	Sin lugar	10 hojas a mano	Sin notas
98	No quiero recordarte	Carlos Maristany/Música de Mario Álvarez/Arreglo T. Ponce Reyes	danzón	de 1938	clarinete 1o sib, sax. Barítono, 3er clarinete sib y sax tenor, 2o clarinete sib, 1a trompeta, trombones, piano, violín A, 2a y 3a trompetas, violines B y C, c. bajo, flauta, cornetín 1o	México	17 hojas impresas	Southern Music. Pub. Co. Inc. Artículo 123 No.38 México D.F. Printed in México. Sellos de Felipe Cuara y Copyrigth 1938 Southern Music Pub. Co. Inc. Derechos Internacionales Asegurados.
99	Normalistas/Sueño de Artistas (música boliviana del siglo XIX)	sin autor	paso doble/vals	sin fecha	clarinete sib, violín 1o, cello, violín 2o en sib/s. soprano o clarinete 1o, c bajo en do, cello, violín 2o, clarinete sib	Sin lugar	5 hojas a mano por ambos lados	Firma de J.J. Chávez V.
100	Marcha	Gutiérrez M.	Marcha	9 de octubre de 1956	barítono sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
101	Vicente Gonzáles (música criolla)	J. Márquez	Marcha	sin fecha	trombón do	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
102	Fe, sangre, victoria	J.Y.Padilla	Canto de lucha, marcial	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
103	Algún día	sin autor	Blues	sin fecha	trompeta sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
104	Triunfo de Balder	sin autor	flamenco/boleros	sin fe	clarinete/clarinete 1o y 2o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

	as/atrás: falsa			cha				
105	Nomás contigo	Mario Quintero/arreglo de piano Pedro López S.	bolero balada	de 1975	piano	México	Cuadernillo impreso de dos hojas por ambos lados	Editorial orfeón, S.A. Ave. Universidad#1273 Col. Del valle, México 12 D.F. precio $12.00 Ejemplar no. 375 D.R Copyrigth 1a edición 400 ejemplares, se terminó el 2 de septiembre de 1976 en los talleres de Impresiones musicales Ave. Cuitláhuac no. 2305 México 17, D.F.
106	Flor marchita	del compositor michoacano josé Solis Ceja	canción bolero	de 1940	sin instrumento	Torreón, Coahuila	Cuadernillo de dos hojas impresas	Éxito de Protocolo Castañeda y su Orquesta. Torreón Coahuila. De venta en Av. Morelos no. 22 Apatzingán, Michoacán. Atrás otras canciones del mismo autor.
107	Ticho	sin autor	Paso doble	sin fecha	Clarinete 2o mib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
108	Ansias	sin autor	Bolero-son	sin fecha	trombón en do	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
109	Sumatra/Atrás: ilegible	Fidel Aldama/Armando rosales	Marcha/flamenco	sin fecha	trompeta 1a	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
110	Risueños amigos	M.R.	vals	sin fecha	soprano	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
111	Gentlemen prefer blues	Roger Wolfe Kahn. Arranged by Arthur Schutt	fox trot	de 1927	orch./ piano	New York	Cuadernillo de 5 hojas impresas	Price 50 cents. Published by Jack Mills, Inc. 150 West 46th St. New York City. Made in U.S.A.
112	Murcia /Atrás: Dime que sí	A. Lara/A. Esparza Otéo	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
113	Amor de mi Bohio (?)/Calientito	sin autor	blues	sin fecha	contrabajo/c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
114	Ven acá/sin ella	sin autor	bolero /tango	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
115	En la frontera de México /falsa	sin autor	blues/ bolero	sin fecha	c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
116	Sin futuro	José A. Jiménez	Canción ranchera	sin fecha	trombón	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
1	We	Billy	fox-	de	sax 2o, Bb tenor	New York	2 hojas impresas	Copyrigth 1928 by Irving Berlin, Inc.

17	love it	Rose, Mort Dixon and Harry Warren /kenn Sisson Orchestration	trot	1928				1607 Broadway, N.Y. All Rights Reserved. Made in U.S.A. International Copyrigth Secured.
118	Heriberto	Antonio de G. M.	Paso doble-flamenco	sin fecha	Violín 2o, violonchelo	Parangaricutiro	1 hoja a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara
119	La Democracia	sin autor	Marcha	sin fecha	Clarinetes 1o sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
120	J. Yañes Maya/ Atrás: Bellas Uruapenses	J. Vallejo W.	Marcha/flamenco	sin fecha	clarinetes 1os, clarinete solo	Sin lugar	1 Hoja a mano por ambos lados	Sin notas
121	La viuda alegre	Frans León	sin estilo	sin fecha	c. bajo sib	Parangaricutiro	3 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara
122	Lázaro Cárdenas	sin autor	Marcha	sin fecha	bajo de cuerda	Parangaricutiro	1 hoja a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara
123	Good Night (I´ll see you in the morning)	Carl Hohengarten, W.M. Roettger and Paul Small	fox trot	sin fecha	viola	New York	2 hojas impresas	Arrangement Arthur Lange. Shapiro Bernstein &Co. Inc. Cor. Broadway & 47th street New York. Made in U.S.A.
124	Bellas uruapenses/Atrás: Los sembradores y el Atómico	sin autor	flamenco/sonecito y baile regional	sin fecha	Violín a, violín b	sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
125	Nostalgia/Errante	L. Barcelata (las 2)	sin estilo	sin fecha	trompeta en sib	sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
126	Triunfo de Balderas/atrás: falsa	sin autor	flamenco/bolero	sin fecha	Violín 1os/Violines A y B	sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
127	Fiere Allure	sin autor	paso doble	sin fecha	Flautín	sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
12	Caray, caray	J. Gabriel	cumbia	sin	sin instrumento	sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas

8				fecha				
129	We love it	Billy Rose, Mort Dixon & Harry Warren /Orchestration by kenn Sisson	Fox-trot	de 1928	1st violín, trombone, 1st trumpete in Bb	New York	Cuadernillo de portada y 5 hojas impresas	Price 50 cents. Copyrigth 1928 by Irving Berlin, Inc. 1607 Broadway, N.Y. All Rights Reserved. Made in U.S.A. International Copyrigth Secured.
130	Cielo mediano/atrás: Redención	sin autor	Paso doble/canción	19 de agosto de 1937	trombón, clarinete 2o/trombón en do, clarinete 2o	Uruapan	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
131	Vida alegre/ Amelia	sin autor	alto en fa/ vals lento	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
132	Muñequita azul/plumas en la nieve	sin autor	Fox/no dice	sin fecha	clarinete/clarinete sib	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
133	Amor ciego	sin autor	Canción bolero	sin fecha	Violín A	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
134	El rifle	Música de F. Barcelata (Lorenzo Barcelata?)	sin estilo	sin fecha	trompeta 1a y clarinete 2o, violín B	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
135	Varias canciones	sin autor	Marcha, paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	cuadernillo	Los 3 Ases, Viva la Gracia, La Guapa Muchacha, Armillita, El Gato Montés, El Golfo de Cádiz
136	Ejército Mexicano	A. Martínez	Marcha	sin fecha	Violines A, clarinete sib, trombón	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
137	Capa y espada	sin autor	Paso doble	sin fecha	trompeta 2a, altos mib 1o y 2o, trombón 1o y 2o	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
138	Bésame la boca	sin autor	sin estilo	sin fecha	violines	Sin lugar	1 hoja a mano	Pedazo añadido
139	El 2 negro	sin autor	Paso doble	sin fecha	c. bajo sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
14	Diapasón de	sin autor	sin estilo	sin	c. bajo	Sin lugar	1 hojita	a mano

0	c. bajo			fecha				
141	Porque no fui tu amigo nada más	sin autor	Bolero	sin fecha	trombón 2o, sax alto 2o, sax alto 1o, trombón, trompeta 1a sib, sax tenor	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
142	Porque no fui tu amigo nada más/Atrás: Espejismo de amor	sin autor	Bolero	sin fecha	sax melódico	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
143	Himno Nacional	sin autor	sin estilo	sin fecha	clarinete 1o sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
144	Ireta	B.Ch.	flamenco	sin fecha	violines A y B	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
145	Los bueyes	sin autor	Canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Hoja a mano en cuaderno pautado sin portada	Sin notas
146	Las costeñas	sin autor	polka	sin fecha	trompeta sib	Sin lugar		Sin notas
147	Café colón	Miguel Martínez (Domínguez)	polka	sin fecha	trompeta	Sin lugar		Sin notas
148	Violín	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar		Sin notas
149	Espinita	sin autor	sin estilo	sin fecha	Trompeta sib	Sin lugar		Sin notas
150	Jarabe Ranchero	sin autor	jarabe	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
151	Espinita	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
152	Flor de Canela	sin autor	danzón	sin fecha	c. bajo sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
153	Una noche en el	sin autor	sin estilo	sin fe	sin instrumento	Sin lugar	Hoja a mano en cuaderno pautado "Cuaderno de	En una hoja de cabeza "Sonecito" Violín B

	Cayno			cha			Música". Claudio Gasio Hijos. Imprenta, librería y papelería. Fábrica de libros en blanco, libretas y cuadernos escolares. Apartado 32. Av. Madero Oriente 125. Tel. 198 ambos. Morelia, Mich.	
154	Ángel del Puerto	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		El cantar de mi corazón/tiene el recuerdo/de una vida que pasó/paro no volver jamás/yo te di mi felicidad/que en fango/de esta vida despiadada y cruel/tú arrojaste sin piedad.
155	El carpintero	sin autor	fox	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		(Roman´s Tunes)
156	El Ébano	sin autor	danzón	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Trombón en do. Cuaderno pautado Águila num. 3 para estudiantes. M.I.R. 14738. Agosto 15 de 1916.	Sin notas
157	Nos veremos	sin autor	marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
158	Te adoro	sin autor	vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
159	Recordando a mi músico	sin autor	vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
160	Dime que sí	Alfonso E.O.	canción	sin fecha	trompeta o clarinete	Sin lugar	Cornetines. Cuaderno pautado rojo "El Lápiz del Águila"	Sin notas
161	Chacha	música de Adrián(?) M. Pardavé	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
162	Sonecito	sin autor	(¿tradicional?)	sin fecha	pase alto mib	Sin lugar		Sin notas
163	Sonrisas y lágrimas	sin autor	vals	sin fecha	c. bajo	Sin lugar	Cuaderno pautado no. 2 contrabajo rojo	Sin notas
164	El rifle	Fr. Barcelata	sin estilo	sin fecha	c. bajo	Sin lugar		Sin notas
165	Gitanillo	A. Lara	paso doble	sin fecha	c. bajo	Sin lugar		Sin notas
166	¿A dónde vas?/Ticho	sin autor	canción blues/ falamenco	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
167	Pepe Ortiz	sin autor	Flamenco	sin fe	c. bajo	Sin lugar		Sin notas

				cha				
168	La Higuerita	sin autor	danzón	sin fecha	c. bajo	Sin lugar		Sin notas
169	Tehuantepec	Pepe G. (Guízar Morfin 1912-1980)	canción	sin fecha	c. bajo	Sin lugar		Sin notas
170	Dime que sí	A.E.O.	canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
171	Volveré	sin autor	blues	sin fecha	sax alto mib	Sin lugar		Sin notas
172	Sí fue mentira	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
173	Desengaño	sin autor	bolero	sin fecha	violines	Sin lugar		Sin notas
174	Cuando	G. Curiel (Gonzalo Curiel Barba 1904-1958)	blues	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
175	Perfidia	(Alberto Domínguez Borrás 1906-1975)	bolero	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
176	Aunque no vuelvas más	sin autor	blues	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
177	Joselito	Rodolfo Reyna	paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
178	Himno Nacional	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
179	Azul, Hastío, Te quiero	Lara	danzones	sin fecha	Sax barítono	Sin lugar	Cuadernillo pautado sin pasta	Sin notas
180	Michoacán	Firma Justo carrazco	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno de Zacarías Rivas	Sin notas
1	Mucha	A. Lara	vals	si	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas

81	cha			n fecha				
182	Elías-Maicero	sin autor	Danzón	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
183	Una noche serena	sin autor	danzón	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
184	Oime negro	(Luis Petrucelli-Roberto Díaz 1928)	tango	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Dedicado a Zacarías
185	El 16 de Septiembre	sin autor	Marcha	sin fecha	Cornetín 1o y 2o, clarinete 1o, 2o y 3o, sax tenor, trombón 1o, 2o y 3o, barítono (2), bajo sib, flautín, tambora y platillos bajo de cuerda, batería, sax alto, requinto, faluta, sax soprano, bajo mib	Sin lugar		
186	Atrás: El toro	sin autor	Son	sin fecha	Cornetín 1o y 2o, sax tenor, trombón 1o, altos, barítono, bajo sib, clarinete 1o, 2o y 3o, sax alto, requinto, sax soprano, bajo de mib	Sin lugar	Cuaderno pautado Marcha 16 de Septiembre	Sello de Felipe Cuara
187	El novillo despuntado	(Francisco Rábago 1926)	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno pautado instrumentos en la portada	
188	Cuando escuches este vals	sin autor	vals	sin fecha	violín 1o	Sin lugar		
189	Tanguito	G. Moreno	Paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		
190	Himno a las cruces roja y blanca	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		
191	Los insectos	sin autor	vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		
192	Rogelillo	R. Macías R.	sin estilo	sin fecha	Violín A y B	Sin lugar		
193	Son Abajeño	sin autor	sin estilo	sin fecha	Violín 1o y 2o	Sin lugar		
194	El Chaqmintza	R. M.	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno pautado verde Independencia	Propiedad de Rodolfo Macías. Contiene música tradicional y de la autoría de Rodolfo Macías
1	Josefini	sin	sin	si	sin instrumento	Sin lugar		

95	ta	autor	estilo	n fe ch a				
196	Himno Nacional	sin autor	sin estilo	si n fe ch a	Bajo	Sin lugar		Sin notas
197	Polka	sin autor	polka	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
198	La peque ña María	P.B.A.	Danza	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
199	Cantar llorando	sin autor	danza	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
200	Victoria	Schotisch (?)	sin estilo	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
201	Sola	sin autor	Polka	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
202	Soy Poilino y (?)	sin autor	Danza	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
203	Espiritu (?) del vino	sin autor	Vals	si n fe ch a	Barítono	Sin lugar		Sin notas
204	La Indria	sin autor	Polka	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
205	Primer canto	C. Dimas	sin estilo	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
206	Recuerdo de mi Patria	Schotisch (?)	sin estilo	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
207	Mi última Ilusión	sin autor	Danza	si n fe ch a	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno pautado sin pasta	Sin notas
208	Recuerdos a mi patria	sin autor	Schoty	si n fe ch a	Pistón	Sin lugar		Sin notas
209	Intro Ilusión	Mazurka (?)	sin estilo	si n fe	Pistón	Sin lugar	Cuaderno pautado sin pasta	Sin notas

				cha				
210	El Julito	sin autor	Vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
211	Mi última Ilusión	R. Sosa	Danza	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
212	Himno Nacional	sin autor	sin estilo	sin fecha	Pistones	Sin lugar		Sin notas
213	Polka	sin autor	Polka	sin fecha	Pistones	Sin lugar		Sin notas
214	La pequeña maría	B. Alcázar	Danza	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
215	Sin título	Luis Cuara Guerrero	Vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
216	Lagrimas del corazón	B. Sosa	Schotich	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
217	Cantar llorando	F. Moreno	Danza	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
218	Victoria	sin autor	Schotich	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
219	Las Palmas	sin autor	Danza	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
220	Sola	sin autor	Polka	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
221	Sin nombre	sin autor	Danza	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
222	Espiritus del Vino	sin autor	Vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
223	La India	sin autor	Polka	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas

224	Sombras nada más	José M. Contursi	Bolero Ranchero	sin fecha	1er clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano	Atrás "El Ladrón" de Muñeca y Acuario. Porro. (solamente el título)
225	Flor de Ilusión	sin autor	Vals	sin fecha	clarinete sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
226	Cuando escuches este vals/Los insectos	F.J. Garrido /sin autor	Vals ambos	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
227	The Merry Widow. Selection	Franz Lehár/arr. By L.P. Laurendeau	Vals	sin fecha	Bassoonn	New York	3 hojas impresas	De Felipe Cuara. Carl Fischer, New York
228	Idolasing	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
229	Canto de obreras/2o Coro	sin autor	Vals	24 de julio de 1941	sin instrumento	Sin lugar	2 medias hojas a mano	Firmadas y fechadas por Luis Cuara Amezcua
230	Luz del cielo	V. Aguilar	Vals	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
231	Flores de España	C. Camacho/Instrumentación de Fernando Villalpando Director de la Banda Nacional de Aguascalientes	Zarzuela	sin fecha	Piano. Saxohorn soprano en mib (ad lib)	México	1 hoja impresa por ambos lados	Gran popurri de zarzuelas favoritas y himnos españolas. Esta pieza es para piano se halla de venta únicamente en el gran Repertorio de A. Wagner y Levien, México. IIa calle de San Francisco no.11
232	Reservistas de Durango	Melquiades Campos (General. M.C. Esquivel 1978 Hacienda de Santa Rosa, Torreón)	Marcha	sin fecha	Clarinete sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
23	La Virgen	(Chino Ortiz	Danzón	sin	Cornetín sib	La Virgen de la	2 hojas a mano por ambos lados	Parangaricutiro. Octubre 21 de 1941

3	de la Macarena	and his Orchestra/Black and White		fecha		Macarena Danzon: Chino Ortiz and his Orchestra : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive		
234	Simone y (¿Siboney?)/Cautivo	sin autor	Danzón/Bolero	sin fecha	Violines/violín 1o	Sin lugar		Sin notas
235	Pedacito de sol	L.B.	Vals canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar		Sin notas
236	Paula qué buena estás/Toro Coquito	sin autor	Huapango/no dice	sin fecha	trompeta sib/nada	Sin lugar		Sin notas
237	Solo tú	Núñez de Borbón	Canción-Bolero	sin fecha	Violín A	Parangaricutiro	3 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara
238	¡Variedades!/Atrás: ¡España!	Agustín Pazos/José Rosey	Danzón/Foxtrot	sin fecha	c. bajo, flauta, clarinete 1o sib y 2o sib/los mismos	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
239	Himno a Hidalgo	sin autor	Himno	sin fecha	clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
240	Himno de Juárez	Aurelio Machorro	Himno	13 de marzo de 1906	Pistones (2), altos mib, clarinete, s. alto, flauta, trombones, c. bajo, requinto, barítono, c. bajo mib	Parangaricutiro	11 hojas a mano	Sin notas
241	Colección de cuatro danzas	J.F.D.	Danza	sin fecha	trombón 1o, c. bajo sib, batería, c. bajo mib	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
242	Jota Estudiantina (1886)	Clemente Aguirre (1828-1900)	Jota	30 de julio de 1895	piano	Parangaricutiro	2 hojas a mano	Cosidas. Cubierta azul. https://www.youtube.com/watch?v=vSnYS2C856E
243	Cerezo Rosa	sin autor	(Parece bolero)	sin fecha	clarinete y trompeta sib, sax alto mib	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas

244	Qué será, será	Ray Evans	Canción	(Ganó el Oscar en 1957)	Violines 1os, trompeta 2a, trombón, c. bajo, violines 2os, trompeta 1a, sax alto 2o, sax alto 2o	Sin lugar	8 hojas a mano	Sin notas
245	Whatever will be, will be	Jay Livingston and Ray Evans	(Soundtrack) from Alfred Hitchcock´s film "The man who knew too much"	de 1955	piano u órgano	California, U.S.A.	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Charles Hansen Educational Sheet Music and Books. 1860 Broadway/New York, New York 10023. Copyrigth 1955 by Artist Music, Inc. North Hollywood, Calif.
246	El Pagaré /Atrás: Spanish-American	sin autor/Luis G. Jordá	Two step Danzón/Marcha two-step	sin fecha	viola ambos	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
247	7 de agosto	(Efraín Orozco)	Marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	7 de Agosto - Marcha Militar - Efraín Orozco (youtube.com)
248	Sibone y	Ernesto Lecuona	(canción cubana que dio origen a una película del mismo nombre en 1938)	(de 1929)	sax-tenor, sax alto 1o, trompeta, violín A, sax alto 2o, trombón	Sin lugar	6 hojas a mano	Bing Vídeos
249	No le hace (que seas casada -a mano)	Manuel Berrueco y Serna	polka	sin fecha	Para piano	Sin lugar	sólo portada	A mis finos amigos los Sres. Enrique Zeuner y Cristian Carstens. De A. Wagner y Levien Sucs. México
250	Vereda tropical	Gonzalo Curiel	bolero	de 1936	sin instrumento	Sin lugar	sólo portada	Ediciones X.E.W. Asociación Mexicana de Autores y Compositores. Ayuntamiento 54. México D.F. Apartado 2516/Sello de Casa Beethoven. Repertorio Alemán de Música. V. Carranza 6-E. Tel. Eric 3-30-46 Apartado 436. México D.F.
251	Anchors, Aweigh	sin autor	Marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	sólo portada a mano	Instrumentación Americana no.11. "Continental" (The U.S. Navy song)
252	Te veo rumbear/Nunca me dejes	J. J. Rubalcava las tres	Son cubano/canción-blues/	sin fecha	piano	Mazatlán, Sin.	Cuadernillo impreso de 5 hojas	Solicite ud. Las últimas producciones del genial compositor jalisciense J. J. Rubalcava L. "Secreto de Mujer". Mimeografiado por P. de los Palos. Mazatlán, Sin., Mex. Propiedad

	llorando/Con el iris de tus ojos		canción bolero					asegurada por el autor.
253	Colección de cuatro danzas/Colección de tres danzas	Juan F. Dávila/ Manuel Morales	Son	sin fecha	barítono	Sin lugar	12 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
254	Himno a Hidalgo/Atrás: Misterios al Sagrado Corazón de Jesús	sin autor/E. Elordaz (?)	sin estilo	8 de julio de 1916	barítono/nada	Querénd aro	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
255	Jarabe Tlaxcalteca	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
256	Por Dios que sí/Porque lo he de hacer/ Atrás: Nos vemos	sin autor/A.M. Pardavé/Moreira(?)	sin estilo	sin fecha	violín B/clarinetes/c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
257	Álbum Lorenzo Barcelata	Lorenzo Barcelata	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	México	1 hoja impresa	Sólo portada. Contenido catorce canciones. Southern Music Pub. Co. Inc. México. Sello y propiedad de Felipe Cuara
258	Más allá (Al Di Lá) Slow	Mogol/ Música de C. Donida /Versión es español de Mario molina Montes	sin estilo	de 1961	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Editorial EMMI. Printed in México. Copyright 1961 by Film Ricordi. Copyright 1961 by Editorial mexicana de Música Internacional S.A. Dr. Valenzuela no.10, México 7 D.F. Derechos cedidos para México, Venezuela, Colombia, Ecuador y Perú. Prohibida su distribución y venta de esta edición fuera de estos países. Firma y propiedad de R. Macías.
259	Triunfo de Colón	sin autor	Marcha	sin fecha	cornetín 2o	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
260	En Secreto	Alfonso Esparza Oteo	sin estilo	sin fecha	1er sax. alto mib, 2o sax tenor Bb	México	3 hojas impresas	Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Ayuntamiento 54. Apartado 2516. México D.F. XEW Instrumentaciones Económicas
261	Pecado	sin autor	Bolero	sin fecha	c. bajo, cello, trombón, violín 2o, violín, trompeta	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
2	We	Billy	Fox-	de	Banjo, 1st sax. Eb alto	N.Y.	4 hojas impresas	Copyright 1928 by Irving Berlin, Inc.

62	love it	Rose, Mort Dixon and Harry Warren /kenn Sisson Orchestration	trot	1928				1607 Broadway N.Y.
263	Gentlemen Prefer blues	Orch. By Arthur Schutt/ Music by Roger Wolfe Kahn	Fox trot	de 1927	1st saxophone Eb alto y soprano	U.S.A.	2 hojas impresas	Copyright 1927 by Jack Mills Inc. 148-150 W. 46th St. N.Y.
264	Granada	Lara (Agustín)	sin estilo	sin fecha	trombón, violín A, clarinete 1o	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
265	Tema de Lara	Sin autor	sin estilo	sin fecha	Sax barítono	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
266	Felicidades/atrás: Un día de gloria	sin autor	marchas	sin fecha	cornetín sib, trombón ambas	Sin lugar	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
267	Lindas Mexicanas/Atrás: Gran Marcha	Belino Miguel Preza castro/ sin autor	marchas	sin fecha	sax mel ambas	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Velino Miguel Preza Castro - EcuRed
268	Presidente Gustavo Díaz Ordaz	L. Pérez	marcha	sin fecha	sax alto, clarinetes 1o y 2o	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
269	Francisco Alegre	Quiroga	paso doble	sin fecha	violín A	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
270	Siete de agosto 1961	P.L.C.A.	marcha	sin fecha	v. cello	Sin lugar	1 hoja a mano	Parece incompleta
271	De "México" a Cuba/Atrás: Crimen de amor	Juan Aguirre /Fabricio Saucedo	paso doble/ tango argentino	17 de abril de 1935	Clarinetes 1os	La Experiencia	1 hoja a mano por ambos lados	Firmado en: La Experiencia abril 17-935
272	Miénteme/atrás: Mona Lisa	(Armando Domínguez Borrás 1921-1985)/(	bolero /(canción)	no dice /1950	violín/violín A y B	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Mona Lisa ganó el Oscar a la mejor canción original en 1950

		Ray Evans y Jay Livinston)						
273	Jota de los Quintos	(Canción tradicional de Extremadura)	(ronda)	sin fecha	bajo mib, bajo sib, trombones, pistones, sachores, requinto, clarinetes, barítonos, P. alto mib	Sin lugar	9 hojas a mano	Sin notas
274	De cabello rubio	sin autor	danzón	sin fecha	requinto, flautín, clarinetes sib	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
275	Mi caballito	sin autor	cumbia	sin fecha	sax mel	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
276	Mi Mazatlán	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín 1o	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
277	Flor de Ilusión	sin autor	vals	sin fecha	c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
278	Minnesota Rouser	sin autor	sin estilo	sin fecha	Percusión	Sin lugar	1 hoja copiada de partitura a mano	Sin notas
279	Aires Nacionales Mexicanos	M.R. Toledano (Miguel Ríos)	Marcha Nacional	4 de diciembre de 1896	Aires Nacionales 1a. parte (Mexican National Airs - Part 1); Aires Nacionales 2a. parte (Mexican National Airs - Part 2) : Velino M. Preza : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive		3 hojas a mano cosidas	De Luis Cuara R.5156ac858d002de440684da4a323c8ae (600×720) (bing.com)
280	Bésame la boca	sin autor	sin estilo	sin fecha	contrabajo en do, viollon, trombón en ut, cornetín en sib, cornetines sib	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
281	Por ti aprendí a querer	Lorenzo Barcelata	Vals canción	de 1937	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	Canción de la película "Allá en el Rancho Grande". Editada en México por Southern Music Publishing Co. Inc. Sucursal en México Calle del Artículo 123 no.38 Editorial Musical Ibero Americana, S.A. Southern Music Internacional. Firma de Rafael Contreras P.
282	Abril en Portugal	sin autor	sin estilo	sin fecha	piano (letra en inglés)	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Richard Hayman - April In Portugal (The Whisp'ring Serenade) (1953 Music Video) | #97 Song (playback.fm)
283	Sibone y	Ernesto Lecuona	sin estilo	1929 - 1957 - 19	Bing Vídeos	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	Grever International S.A. Cedida para México por Leo Feist Inc. A Graver International S.A. La edición de 1,000 ejemplares se terminó de imprimir el día 23 de septiembre de 1966. Por Dos triángulos S.A. Adolfo Prieto #1047, México D.F. 43-97-43

				66				
284	La calle doce	sin autor	sin estilo	sin fecha	Bing Vídeos	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	
285	Himno Agrarista	Teo Domínguez/Letra de Fco. Domíguez//Alfonso Sierra Madrigal	Himno	sin fecha	barítono, trombones, trompeta 2a, clarinete 2o, sax alto mib, trompeta 1a, saxhon altos, clarinete 1o, requinto, flautín reb, c. bajo sib, c. bajo mib, batería, voz	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 16 hojas	D.AP.P. 1938. Selo de Felipe Cuara. Parece que son dos canciones la cubierta y el contenido.
286	Olvido	Miguel N. Lira/Música de Aurelio Morales Pardavé	Vals canción	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo num. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
287	La violetera	Eduardo Montesinos/Música de José Padilla	Canción	sin fecha	piano	Argentina	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados	Editor original: Unión Musical Española-Madrid, España. B.A. 7382 Ridordi Buenos Aires. Unicos editores autorizados para Argentina, Uruguay, Brasil, Chile, Perú, Bolivia y Ecuador. Bing Vídeos
288	Two Guitars	sin autor	Russian gypsy folks song	de 1938	guitarra	New York	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	Armour no. 3192 Century Music Publishing Co. New York 23, N.Y. Copyright MCMXXXVIII by Century Music Publushing Co. New York Bing Vídeos
289	Lindas colegialas	Salvador Cortés S./Música de Salvador Guerrero	Fox-trot canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	En prensa la 3a. Edición económica de Apuntes de Teoría de la música para escuelas primarias, preparatorias y normales.
290	Melodía de mi vida	Joaquín Pardavé/Música de Aurelio Morales Pardavé	Vals-canción	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo num. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
291	Rotarios Alegres	José Gómez Rod. Gil/Música de Juan Rodríguez Vega	fox trot	sin fecha	piano	La Piedad	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Dedicado cariñosamente a los miembros del club rotario de la Piedad Cavadas, a los del tercer distrito y a todos los clubes de América Ltina. TIP. "La prensa" imprenta, encuadernación, rayados, y música impresa. Pedro Chavolla, Jr. Número 37. La Piedad, Mich./Sello de Felipe Cuara
292	El Botecito	sin autor	fox polka	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	El Botecito (youtube.com)
293	Junto a mí	Gabriel Luna de la	Canción vals fox	sin fe	Luna de la Fuente es autor de "Corazón de roca"	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le

		Fuente/ Música de Aurelio Morales Pardavé		cha				pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
294	Cantinflas	Luis G. Fernández	Marcha	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Al filántropo señor Mario Moreno.
295	Volveré	María Grever	Bolero	de 1941	piano	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Copyright 1941 by Robbins International Corp. 799 Seventh Ave. New York, N.Y. Cedida para México a Grever International S.A. Londres# 179 México 6, D.F. "Volveré" María Grever (youtube.com)
296	Vida de ensueños (Dream´s life)	Juan Rodríguez Vega	Vals	sin fecha	piano	La Piedad	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Al señor Rodolfo Gutiérrez como testimonio de mi gratitud. TIP "La Prensa".
297	Acuérdate	Juan Rodríguez Vega	Vals	sin fecha	sin instrumento	La Piedad	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Al Sr. Reynaldo Juárez Aceves con el cariño y respeto que se merece. "Fénix" La Piedad. Pídalas en cualquier repertorio. Si no las hay escriba al autor Juan Rodríguez vega. Galeana no. 37. La Piedad, Mich. Atiendo pedidos por correo-reembolso, siempre que vengan acompañados de $0-30 para la certificación y porte---/Sello de Felipe Cuara.
298	Ejército Mexicano	Abundio Martínez	Marcha paso doble	sin fecha	piano	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Otto y Arzoz editores. Repertorio de Música y Almacén para Pianos, Órganos, Armónicos e Instrumentos de Banda y Orquesta. Especialidad en música religiosa. _rgara 12 Apartado 14. México./Cortado, pegado e incompleto.
299	El Muñeco	M.A. Alfaro	Cumbia	sin fecha	sax mel	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
300	El tao, tao	Lucho Pérez	Cumbia	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
301	La coloreteada	sin autor	cumbia	sin fecha	sax melódico	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
302	El chicle/ Atrás: El tiki taka (tachado)	sin autor	cumbia	sin fecha	sax melódico/clarinete 1o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
303	Coutin´ Time/ Monísima	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno pautado, a mano	Sin notas
30	Dame un	sin autor	sin estilo	sin	trombón	Sin lugar	Cuaderno pautado, a mano	"Nunca en domingo"

4	beso			fecha				
305	El ranchero norteño	sin autor	sin estilo	sin fecha	sax alto	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
306	Minnesota Rouser	sin autor	sin estilo	sin fecha	cornet I y II	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
307	Thema di basses	L.H.H.	Marcha	sin fecha	clarinete 1o	Sin lugar	1 hoja copiada de partitura a mano	Sin notas
308	Lira Sakuazense (?)	sin autor	polka	sin fecha	c. bajo mib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
309	Cielo Mexicano	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín 1o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Atrás en hoja reciclada: Sello de Luis G. Toral. Maestro de Capilla. Lista de hojas de María Inmaculada.
310	Himno Nacional	(Jaime Nunó)	Himno	(de 1854)	sax melódico	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
311	Cuaderno pautado flauta sin cubierta	sin autor	sin estilo	sin fecha	flauta	Sin lugar	Cuaderno pautado a mano	Recuerdos a mi patria; Marinha(?); Mi última ilusión; Himno Nacional; Polka; La Pequeña María; Lágrimas del corazón; Cantar llorando; Victoria; Las Palmas (Danza); Lola; La India; Primer canto del coloquio Dimas.
312	Cuaderno pautado flauta sin cubierta	varios	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuaderno pautado a mano	Los tres ases; La guapa muchacha; El gato montés; El golfo de Cádiz
313	Armillita/Viva la Gracia/ Los tres Ases/Golfo de Cádiz	Varios	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
314	Caricia	Roberto Téllez Oropeza/música Aurelio Morales Pardavé	Canción blues	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas impresas por ambos lados	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
315	Laberinto	Luis Alcaraz	Canción blues	de 1935	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas impresas por ambos lados	Southern Music Publishimg Co. Inc. Artículo 123 no.38. Copyright 1935 S.M.P.C.I. Editorial Musical Ibero Americana S.A./ Sello y propiedad de Felipe Cuara
3	Serena	Antonio	Balada	de	sin instrumento	México	Cuadernillo	Promotora Hispano Americana de

16	ta Tropical	Núñez M. (Manzanero)	tropical	1940			impreso de 2 hojas por ambos lados	Música S.A. México. Copyright 1940. Derechos reservados por el S.A.C.E.M. de México/Sello Agencia Veerkamp
317	Hidalguense	Abundio Martínez	Paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	5 hojas impresas	Parece incompleto
318	El hijo consentido	Miguel Mireles Reyes	Corrido	de 1953	sax alto mib, trompeta y clarinete	México	Cuadernillo de 2 hojas impresas más dos hojitas a mano	Editorial EMMI. Copyright 1953 Por la Editorial Mexicana de Música Internacional S.A./ Es un buen ejemplo de cómo sacaban la partitura para cada instrumento a partir de las obras compradas. El Hijo Consentido | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
319	Universal Peace	J. Bodewalt Lampe	Marcha militar, two stwep	sin fecha	trombón bajo, flauta c	Sin lugar	2 hojas a mano	Sello Felipe Cuara Universal Peace (youtube.com)
320	Ann Arbor University/Atrás: Universal Peace	Geo D. Barnard /J. Bodewalt Lampe	Marcha/Marcha militar, two step	sin fecha	B° y platos, clarinete 3o sib, clarinete 2o sib, timbales/batería, sax soprano sib, sax alto mib, conductor, sax tenor sib, altos 3o y 4o, tenor 1o y 2o (barítono), altos mib 1o y 2o, barítono sib, cornetín solo sib, sax barítono mib, clarinete 1o sib, clarinete solo sib, requinto mib, pícolo en re b, cornetines 2os y 3os sib, trombones, c. bajo en sib/basses	Morelia	21 hojas a mano por ambos lados	Morelia, Mich. A _ de junio de 1938. Copia de J. Jesús González Ch. Banda de Policía/Sello de Felipe Cuara
321	Presidente Gustavo Díaz Ordaz	L. Pérez (Luis Pérez Andrés)	Marcha	sin fecha	sax alto (incompleto)	Sin lugar	1 hoja a mano	Marcha Gustavo Díaz Ordaz (youtube.com)
322	México Alegre/Atrás: Félix Díaz	sin autor ambas	Marcha ambas	sin fecha	flautín reb, altos 1o y 2o mib, s. soprano, s. alto mib, trombón solo, c. bajo sib, s. tenor, clarinete 2o, cornetín solo, clarinete solo, sax barítono, clarinete 1o, bugles 1o y 2o, requinto mib, trombón 1o, barítonos 1o y 2o, batería, altos 3o mib, trombones 3o y 4o, clarinete 3o, c. bajo mib, flauta, cornetines 1o y 2o	Morelia	23 hojas a mano	Sello de Salvador Gallardo morelia/Sello de Felipe Cuara Felix Diaz march | Library of Congress (loc.gov)
323	Murcia	Agustín Lara	Canción española, De la Suite Española/Paso doble	de 1935	c. bajo Bb, sax alto 1o,	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados +2 hojas a mano	Printed in México. Promotora Hispano Americana de Música S.A. Dr. Valenzuela no. 10 México 7, D.F. Copyright 1935 by A. Wagner y Levien Sucs., S. en C., México D.F. Derechos cedidos en 1945, editado en 1963. Segunda edición 15 de enero de 1963. "cariñosamente para José Mojica".
324	Botón azul	sin autor	Danzón	sin fecha	trombón en ut, clarinete sib 1o (vals)	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
325	Habanero pizza/Atrás: Las pelonas (https://medi	(José Castilla) /Ricardo Pinera	Danzón ambos	12 de mayo de 1963	barítono, bugle	México	2 hojas a mano por ambos lados	Firma y sello de Arnulfo Pérez Álvarez, el 27 de noviembre y 5 de diciembre de 1963 en México D. F. Habanero Pizza | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)

	alab.news/las-pelonas-las-flappers-mexicanas/)							
326	Golondrina mensajera/Atrás: Por ti mujer	Alfonso Esparza Oteo/ Manuel m. Ponce	Canción ambas	sin fecha	Dirección ambas	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	José Mojica - Golondrina Mensajera (youtube.com) Bing Vídeos
327	La negra	sin autor	Danzón	sin fecha	sax alto	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Danzón La Negra - Cascada de Flores Live (youtube.com)
328	La Derrota de puebla	Sin autor	Marcha	sin fecha	piano	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
329	Roberto Fierro	R. Núñez (Genaro Núñez)	Marcha	sin fecha	sax mel., violines 1os	Sin lugar	2 hojas a mano	Roberto Fierro | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
330	Carlos Arruza	(Genaro Núñez)	(paso doble)	sin fecha	sax tenor, sax alto 1o	Propiedad de Rafael Oropeza	2 hojas a mano	Bing Vídeos
331	Granaditas	Lara	sin estilo	sin fecha	c. bajo en ut	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
332	El reajuste	sin autor	marcha	sin fecha	violoncello	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
333	Cielo mediano/atrás: Redención	sin autor	sin estilo	sin fecha	c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
334	Capa y espada	sin autor	paso doble	sin fecha	trompeta, s. alto mib, barítono, flautín reb	Sin lugar	4 hojas a mano	Sin notas
335	Granada	Lara	sin estilo	sin fecha	violín B, violonchelo	Sin lugar	2 hojas a mano	Bing Vídeos
336	Murcia /Atrás: Dime que sí	A. Lara/A. Esparza Otéo (Alfonso)	paso doble	sin fecha	sin instrumento	Dime Que Sí (youtube.com)	1 hoja a mano por ambos lados	Bing Vídeos
337	Márquez de Peña Plata	sin autor	paso doble flamenco	sin fecha	cello	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas

338	Himno	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
339	Ejército Mexicano	A. Martínez	Marcha	sin fecha	violonchelo	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Bing Vídeos
340	María Roch	Trinidad Reyes	Marcha	25 de junio de 1934	altos 2os, cornetines, bugles, clarinete 3o, batería, flauta, oboe, clarinete 2o, flautín, s. barítono, altos 1os sib, s. alto, clarinete solo, trombones 1os y 2os, barítonos, s. tenor, clarinete 1o, s. soprano, c. bajo sib, requinto	Parangaricutiro, Mich.	25 hojas a mano	Tipo cuadernillo con cubierta café
341	Bolero Capricho	Ernesto Elorduy (1854-1913)	bolero	de 1896	piano	México	1 hoja impresa	Gran Repertorio de Música y Almacén de Instrumentos A. Wagner y Levien. Fábrica de Pianos, Zuleta no. 14 México, IIa Calle de San Francisco no. 11 Leipzig, Friedrich Hofmeister. Copyright 1896 Lyon & Healy, Chicago. Estampado musical de C.G. Roder Leipsique
342	Ortiz Rubio	Marcos A. Jiménez	Marcha	sin fecha	piano	Sin lugar	2 hojas impresas por ambos lados	Al Sr. Pascual Ortiz Rubio, mi excelente amigo y paisano. Imprenta Alteca. Mesones 35.
343	Cielo Meridiano	sin autor	paso doble flamenco	sin fecha	cello	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
344	El Reajuste/atrás: Amor	Pedro G. Isordi y arr. De J. Valle J (esquina rota)/sin autor	sin estilo	sin fecha	cornetín 1o ambas	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
345	Capa y espada	sin autor	paso doble	sin fecha	soprano Bb	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
346	Morelia	Samuel Pérez	mancha	sin fecha	violines 1os	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
347	Himno Nacional Mexicano	Francisco González Bocanegra/Música de Jaime Nunó	Himno	sin fecha	canto y piano	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados	Edición oficial para las escuelas. Secretaría de Educación Pública. Departamento de Bellas Artes. Para Juan Sánchez
348	La fiesta de la canción	Alfonso Esparza Oteo	Intermedio	sin fecha	requinto en mib, sax soprano sib, clarinete 2o sib, batería, c. bajo en sib, c. bajo en mib, barítonos sib, trombón 1o, altos mib, cornetín 2o sib, cornetín 1o sib, sax alto mib, clarinete 1o sib	Sin lugar	13 hojas a mano	Sin notas
34	La peque	Bonifacio	Danza	sin	piano	Sin lugar	2 hojas impresas por ambos lados	Cosidas. A la niña María Borja. Lit. Iriarte, México. Firma y propiedad de

9	ña María	Alcázar		fecha				Luis Cuara
350	Triunfo de Colón	sin autor	Marcha	20 de octubre de 1892	altos mib, requinto, cornetín 1o, clarinete 1os y 2os	Madrid	5 de 18 hojas a mano por ambos lados	Firma de Luis Cuara
351	The mexican villace	Vicente P. y Zamora	Marcha	1o de agosto de 1910	trombones 2o, c. bajo mib, tenores mib, s. tenor sib, s, soprano sib, requinto mib, clarinetes sib, pistones sib, bajo mib, barítonos sib	Sin lugar	9 hojas y media a mano	Inst° de Madrigal (instrumento o instrumentación)
352	De México a Cuba/Atrás: Crimen de amor	J. Aguirre (¿Julián?)/sin autor	paso doble/ tango argentino	sin fecha	barítonos 1os, sax alto (ambas)	Sin lugar	2 hojas a mano por ambos lados	Etiquetas MARC: Crimen de amor!! : (unam.mx)
353	Sueños de Artista /Atrás: Normalistas	sin autor	vals/paso doble	sin fecha	violín 1o/ violín 2o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sueños de artista : vals bolston (bnp.gob.pe)
354	Festival	T. Saucedo	two step marcha	sin fecha	piano	Guadalajara	cuadernillo impreso de 3 hojas por ambos lados	A. Wagner y Levien Sucs. México./Sellos: A. Wagner y Levien Sucs. Guadalajara y de Luis Cuara
355	Brisas Sevillanas/Atrás: "1933"	sin autor	flamenco (ambas)	sin fecha	flautín, requinto, flauta, clarinete 1o y 3o, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, altos 1o, 2o y 3o mib, barítonos, trompetas, bugles 1o y 2o, trombones 1o, 2o, 3o y 4o, batería, c. bajo sib, c bajo mib	Sin lugar	19 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
356	Tormento	A. Lara	canción	sin fecha	clarinete 1o y 2o, saxores, barítonos, trompetas 1as y 2as, trombones, c. bajo sib, c. bajo mib	Sin lugar	9 hojas a mano	Sin notas
357	Flag of Victory	(Franz von Blon 1861-1945)	marcha	(de 1905)	poccolo/flautín, requinto, oboe, flauta, clarinete 1o, 2o y 3o, s. soprano, s. alto, s. tenor, s. barítono, alto 1o, 2o, 3o y 4o, barítono 1o, cornetín, cornetín 1o, 2o y 3o, trombón 1o, 2o y 3o, drums/batería, bajo chico, bajo sib, c. bajo mib	Sellos de Salvador Gallardo morelia y Felipe Cuara Parangaricutiro	22 hojas a mano por ambos lados	Edison Gold Moulded Record: 9032.. Edison Military Band. | UCSB Cylinder Audio Archive Flag of Victory March - Concert Band - Sheet Music | Sheet Music Plus
358	María de la Luz	Juan Rodríguez Vega	vals lento	sin fecha	piano	Sin lugar	1 hoja a mano	Firma de Enrique Buid. Nota: Misa en honor de S. Luis
359	23 de Infantería	sin autor	marcha (alemana)	sin fecha	clarinete 1o y 2o	Sin lugar	2 hojas a mano	Bing Vídeos
360	Marinos Mexica	sin autor	marcha (mex)	sin fe	clarinete 1o y 2o	Sello de Faustino Rodrígue	2 hojas a mano	Bing Vídeos

	nos			cha		z Prado		
361	Emblema Nacional	(Edwin Eugene Bagley)	marcha (USA)	sin fecha	clarinete 1o y 2o	Sin lugar	2 hojas a mano	EMBLEMA NACIONAL (marcha militar) || A la par de la banda ~ Procesión Virgen del Rosario 29 de Oc 22 (youtube.com)
362	Granada/Atrás en una hoja: Monterey	Agustín Lara/sin autor	fantasía española/polka	sin fecha	clarinete 1o y 2o (2 de c/u), trompeta sib, violín B o 2o (solamente título)/sin instrumentos	Sin lugar	6 hojas a mano	Polka Monterrey (youtube.com)
363	La "Malesita"	A. Álvarez A.	sin estilo	sin fecha	trompeta 2a	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
364	Espejito/Morelia	sin autor/Samuel Pérez e instrumentación del Profesor Don Ramón Hernández	Jarana/Marcha	sin fecha	c. bajo mib, c. bajo sib, batería, altos mib, barítonos, cornetín 2o, requinto, flautín en reb, sax tenor, trombón 1, 2, 3 y 4, sax alto mib, clarinete 2o, cornetín 1o, clarinete 1o, sax barítono, clarinete 3o, sax soprano	Sin lugar	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara. Folder azul-verde
365	Morena Linda	sin autor (Gonzalo Curiel)	canción	sin fecha	sin instrumento	Sello de Felipe Cuara	Cuadernillo de 2 hojas a máquina	https://www.letras.com/gonzalo-curiel/1898740/
366	Lázaro Cárdenas	Belisario de Jesús García (1892-1952)	Marcha militar	19 de diciembre de 1929	sin instrumento	México	Cuadernillo de 2 hojas a mano	Al Sr. General de División Lázaro Cárdenas con mi respeto y admiración. México dic 19-1929. Firma de Belisario Jesús García. (parece original)
367	¡Adelante!/Atrás: La tristeza de Pierrot	Belino M. Preza/Belisario de Jesús García	Marcha/foxtrot canción	sin fecha	violín 1o, bajo, flauta, clarinete sib, chelo, violín 2o	Sin lugar	6 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
368	Julia Schottisch	Víctor M. Dell'Oro	sin estilo	sin fecha	clarinete sib, trombón, violín 1o, flauta, violoncello, c. bajo, pistón sib	Sin lugar	7 hojas a mano	Sin notas Julia - Schottisch - Juventino Rosas (youtube.com)
369	Adelita / Atrás: Elisa	Isauro G. Sánchez/Ramón Hernández	Marcha/Vals	sin fecha	trombones 1o y 2o en do, trompeta/cornetín 1o sib, c. bajo en mib, requinto en mib/pequeño clarinete en mib, bugles 1o y 2o sib/cornetines 2os sib, c. bajo en sib/c. bajo en do, batería, barítonos en sib, clarinetes 1os en sib, sax soprano sib, cornos 1o y 2o en fa/altos 1o y 2o en mib, flauta en do, clarinetes 3os sib, sax tenor sib, sax barítono mib, trombones 3o y 4o en do, sax contralto mib/sax alto mib, clarinetes 2os sib, cornos 3o y 4o, bajo chico en sib	Sin lugar	20 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara

370	Miguel Ramírez	sin autor	paso doble	sin fecha	c. bajo sib, clarinete do, sax 3o, requinto, flautín, sax barítono, cornetines 2os, saxhorns 1o y 2o, c. bajo en mib	Morelia	9 hojas a mano + 10 hojas sin encabezado	Sello de Salvador Gallardo (Morelia)
371	Roberto Fierro	R. Núñez (Raymundo Núñez)	marcha	sin fecha	trombón, clarinete 1o y 2o sib, clarinete sib, violines B, cornetín sib, c. bajo y violonchelo, saxofón alto mib	Sin lugar	8 hojas a mano	(2) Facebook Live | Facebook
372	Botón azul/Redención/Atrás: vals	sin autor	Danzón/canción	19 de agosto de 1937	clarinete sib, cornetín sib, violines 1os, violín B, cello, contrabajo/c. bajo/Atrás: c. bajo, violín B, violín 1o, trompeta o clarinete, trombón	Zacán	5 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
373	Aires Nacionales Mexicanos	Miguel Ríos Toledano, Director de la música del Batallón de Ingenieros	sin estilo	sin fecha	clarinete principal, bajos sib, timbales si y mib, batería, trombones 1o, 2o, 3o y 4o, clarinete 1o, 2o, requinto, octavino Eb, clarinette 3o, saxophon alto, saxophones tenores, saxophon barítono, barítonos sib, altos 1o 2o, 3o y 4o Eb, flauta, oboes, bugles sib, pistón 2o sib, trompettas Eb, contra-altos sib, c. bajo Eb, c. bajo sib,	Morelia	25 hojas impresas por ambos lados	Son 26 papeles. Firma de Luis Cuara/ Lit de Artes, Morelia/Al Sr. Gral. Porfirio Díaz, Presidente de la República Mexicana. Aires Nacionales 1a. parte (Mexican National Airs - Part 1); Aires Nacionales 2a. parte (Mexican National Airs - Part 2) : Velino M. Preza : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
374	Juan Anzaldúa	J.J. Urbina	Marcha	sin fecha	sax alto mib	Sin lugar	1 hoja a mano	Atrás encabezado: Tormento, canción de A. Lara, sax alto.
375	Toros y abrazos/Atrás: Gran "Volero" (?)	A. Moreno (Apolonio Moreno 1872-1950)/sin autor	Paso doble/nada	sin fecha	c. bajo, tenor 2o y 3o mib, pistón 1o sib, pistones sib, trombón 1o/barítonos, trombón 2o y 3o, c. bajo mib	Sin lugar	7 hojas a mano por ambos lados	Apolonio Moreno. Pasodoble "Toros y Abrazos". Banda Sinfonica de Aguascalientes. (youtube.com)
376	Habanero pizza/Atrás: Las pelonas (https://medialab.news/las-pelonas-las-flappers-mexicanas/)	(José Castilla)/Ricardo Pinera	Danzón ambos	12 de mayo de 1963	trombón 3o y 4o, clarinete 2o y 3o	México, D.F.	3 hojas a mano por ambos lados	Firma y sello de Arnulfo Pérez Álvarez, 12 del 5 de 1963 y 5 del 11 de 1964 en México D. F.
377	Adelante/Atrás: Albur	sin autores	marcha/bolero	sin fecha	trompeta 1, clarinete 1, clarinete 2, sax soprano, sax alto, altos, barítono 1, barítono 2, trompeta 2, trombones	Sin lugar	10 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
378	Atzimba	Ramón Rodrígues Jr./Música de Alfonso Ramíre	Fox trot	sin fecha	sin instrumento	Uruapan	Cuadernillo de 2 hojas impresas	A S. M. Atzimba Sara 1a, Reina de la Feria de Uruapan. Escrito a mano "Para el Jass 'California' como un recuerdo del último de sus compañeros". Firma Alfonso Ramírez/Sello de Felipe Cuara

		z						
379	La Mattchiche (La Machicha) op. 182	Rafael Gascón	Marcha	sin fecha	clarinetes, s. alto mib, soprano, tenores mib, barítonos sib, bajo mib, c. bajo sib	Sin lugar	9 hojas a mano	Victor matrix S-316. La machicha de Gascón / Banda Gascón - Discography of American Historical Recordings (ucsb.edu)
380	Amar y Sufrir	Luis G. Jorda	Danza	sin fecha	piano y canto	México	Cuadernillo de 5 hojas impresas	Únicamente de venta en los grandes repertorios de música de A. Wagner y Levien Sucs. México. /Sellos: A. Wagner y Levien Sucs. México. Puebla, Guadalajara, Monterrey. A la Distinguida y bondadosa Susana Pesado de De Teresa. Precio 75 centavos neto LUIS G. JORDÁ: Amar y sufrir -- Lucía Mier & Ulises M. Hdez (youtube.com)
381	Los hombres no deben llorar	Palmeira-Zan y Pepe Ávila	Nova flor	2 de abril de 1975	sax alto 1o, sax tenor, trompeta 1a y 2a	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas por ambos lados + 4 pedazos de hoja a mano	Canta King Clave. EDIMUSA, S.A. Av. Cuitláhuac 2335, 7o Piso México 16, D.F. Tel: 527-01-00 Exts. 140 y 157. Ejemplar 399. $12.00. D.R. Copyrigth 1958 by Editora Musical Santos Dumont Ltda. Sao Paulo, Brasil. Edición autorizada para México 1000 ejemplares. 2 de abril de 1975 en los talleres de Musart, S.A. Afiliada a EMMAC. Diseños Barajas. King Clave - Los Hombres No Deben Llorar (youtube.com)
382	El Mundo	P.R.Richter	Marcha paso doble	10 de enero de 1905	Requinto mib, Clarinete sib, s. alto mib, s. tenor sib, soprano sib, tenores mib, barítono 1o y 2o sib, pistones sib, bajo mib, c. bajo sib, trombones	Parangaricutiro	11 hojas a mano	Cubierta azul que dice La Guioconda
383	Añoranza	El Primo Basilio/ Música de Max Urban	Canción o tema de película	de 1940	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Editorial de México. Repertorio de Música. Publicaciones y novedades musicales. México, D.F. Printed in México. British rights reserved. Copyright 1935 by Max Urban. Sello de Max Urban 1940.
384	El soldado	J. Dolores de Llorca	paso doble	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo de 2 hojas impresas	Dedicado al gran torero Luis Castro. De venta en Casa Beethoven. Repertorio de Música. Sello de Casa Beethoven Repertorio alemán de música. Venustiano Carranza 6-E. Tel. Eric. 3-30-46 Apartado 439. México D.F.
385	Gitanillo	Agustín Lara	paso doble	de 1935	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Para Lorenzo Garza, admirable torero. Propiedad del autor, registrado conforme a la Ley 1935 por Agustín Lara. Copyright 1935 por Agustín Lara, México D.F. Únicos Editores autorizados para la República Mexicana. A. Wagner y Levien Sucs. S. en C./Firma de Abundio S. NESTOR MESTA CHAIRES - GITANILLO (AGUSTÍN LARA) (youtube.com)
386	Carta jugada	Jesús Cabral	Canción ranchera	de 1953	trompeta, trombón	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas + 2 hojas a mano	Editorial Mexicana de Música Internacional S.A. Copyright 1953 por Editorial EMMI
387	Motivos	Aniano Alcalde y José Domingo Castaños	Bolero	8 de marzo de 19	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Ediciones Musicales Rimo S.A. Precio $15.00 D.R. Copyright 1977 by Aniano Alcalde Zorzano y José Domingo Castaños. Madrid, España. Co-edición autorizada en exclusiva para todos los países a Canciones del Mundo S.A. Magallanes 25, Madrid 15, España.

				79				Edición autorizada para México... a Ediciones Musicales Rimo. 500 ejemplares. Se terminó de imprimir el 8 de marzo de 1979 en los talleres de Impresiones Musicales. https://www.youtube.com/watch?v=7yrHr5Giyfs
388	Sombras nada más	José M. Contursi y Francisco J. Lomuto /Canta Javier Solís	Bolero ranchero	18 de agosto de 1965	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Éxito grabado en Discos CBS por Javier Solís. Ejemplar no. 260. Segunda edición 250 ejemplares. Fecha 18 de agosto de 1965 en los Talleres de Brambila (Art. 53 y 54) Copyright 1943 by Editorial Julio Korn Edición autorizada para México a Brambila Musical México S.A. Javier Solis - Sombras nada mas (youtube.com)
389	La Golondrina	Samuel Martí y Narciso Serradell	Mexican Music	(de 1862)	for violín and piano	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Distribuidora: Editorial de México. Repertorio de Música. Publicaciones y novedades musicales. Copyright 1939 by Samuel Martí. A Mrs. Marion Wright con toda mi admiración. Bing Vídeos
390	Así fue	José Sábre Marroquín/Letra de Alfonso Espriú	canción fox	de 1936	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Al tenor Pedro Vargas. Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Copyright 1936... Así Fue / José Sabre Marroquín / Orquesta de las Estrellas (youtube.com)
391	Esperanza	Aurelio Morales Pardavé/Letra de Manuel Bernal	Vals canción	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
392	El Jarabe Tapatío/La Diana/ Atrás de las hojas: La Panchita	Leonardo Lis	jarabe	18 de diciembre de 1936	arreglo para canto y baile o canto solamente. Trombón y chelo, contrabajo de cuerda, cornetín sib, clarinete sib./Violín 1o, trombón, clarinete sib	Morelia	Cuadernillo a mano de 2 hojas + 4 hojas a mano	Copia de J.J.Ch. González. Luis, en este papel tocan los violines primeros o segundos, en la última parte hay una + corten ahí si se les dificulta.
393	Naufragio	Agustín Lara	bolero	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Promotora Hispano Americana de Música S.A. Copyright 1939 Naufragio (Remastered) (youtube.com)
394	Tortura	José Gallegos/Arreglo de Armando Portugal	bolero	sin fecha	sin instrumento	Hermosillo, Sonora, México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Propiedad asegurada conforme a la ley. Impreso en la Cooperativa de Imp. J.C. Gálvez S.C.L. Campeche 70-apdo. 108-tel. 195-Hllo. Son.
395	Quiero decirte	Rafael Hernández/Canta: Juan Arvizu	bolero	de 1939	sin instrumento	Habana, Cuba	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editores: Souther Music Publishing Co. Inc. 1619 Broadway N.Y., N.Y. Representantes para Cuba Excelsior Music Co. San Rafael 314, Habana
396	Soy para ti	José Sabre Marroquín	canción bolero	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editorial Promotora Hispano Americana de música S.A. Copyright 1939 México

								Soy Para Ti | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
397	La misma estrella (En el mismo cielo)	Sergio de Karlo	bolero	de 1938	sin instrumento	Habana, Cuba	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editores: Editora Musical Iberoamericana S.A. Barcelona, España. Souther Music Publishing Co. Inc. 1619 Broadway N.Y., N.Y. Representantes para Cuba Excelsior Music Co. San Rafael 314, Habana. Copyright 1939 La Misma Estrella : El Charro Gil Y Sus Caporales : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
398	La madre del cordero	J. Jiménez (Gerónimo Jiménez)	Jota	sin fecha	canto y piano	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 4 hojas por ambos lados	Bing Vídeos
399	Manolo	R. Díaz/Letra de José González	paso doble flamenco	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Dedicada con todo respeto al conocido industrial regiomontano, Sr. Don Manuel Reyes
400	Tu mirar	Benjamín Serrano /Letra de Gabriel Muñoz	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas	De cervantes
401	Tu sonrisa	Daniel Pérez Castañeda	canción	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Tipografía Moderna
402	Las palomitas	Rafael Hernández/Canta Juan Arvizu	conga	de 1938	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editores: Editora Musical Iberoamericana S.A. Barcelona, España. Souther Music Publishing Co. Inc. 1619 Broadway N.Y., N.Y. Representantes para Cuba Excelsior Music Co. San Rafael 314, Habana. Copyright 1938 Las Palomitas : Juan Arvizu Con la Orq. Casino de la Playa : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
403	Mi ranchito	F. Váldes Leal	canción mexicana	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Southern Music Pub. Co. Inc. Copyright 1939. Sello de Felipe Cuara en Parangaricutiro. Firma de Luis Cuara Amezcua en Nuevo Parangaricutiro. Vicente Fernández - Mi Ranchito (Cover Audio) (youtube.com)
404	Spanish Eyes	Bert Kaempfert/Liric by Charles Singleton and Eddie Snyder	sin estilo	de 1965	Easy piano-Easy organ	USA	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Roosevelt Music Co.,Inc. Recorder by Al Marino on Capitol Recrds. Copyright 1965 by Edition Doma Bert Kaempfert. 90 Cents./Firma de Rodolfo Macías Al Martino - Spanish Eyes (1967) (youtube.com)
405	Pátzcuaro	Pepe Guízar	canción mexicana tipo huapango	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Southern Music Pub. Co. Inc. Copyright 1939.

406	Cántaro de Coyotepec	Samuel Mondragón/Letra de Juan G. Vasconcelos	Tonada oaxaqueña	julio de 1930/7 de agosto de 1939	sin instrumento	Oaxaca de Juárez	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Afectuosamente al Sr. Lic. Anastasio García Toledo./Afectuosamente al amigo y compañero Felipe Cuara A. Su amigo ¿A. Hecuasa Tales? 7-8-39 Cantaro De Coyotepec (youtube.com)
407	Maura	Luis de la Torre	polka para piano	sin fecha	piano	Sin lugar	Cuadernillo a mano de 2 hojas	Sin notas
408	Morelia, Princesa Bonita	Gustavo González Sánchez/Letra: Sara Malfavon	canción	sin fecha	sin instrumento	Morelia	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Publicación del Departamento de Coordinación de Actividades Educativas y Culturales del Gobierno del Estado de Michoacán. Al pueblo de la ciudad de Morelia.
409	Chacha	Aurelio Morales Pardavé/Letra de Manuel Bernal	canción mexicana	(de 1961)	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F. Chacha | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
410	Guadalajara	Pepe Guízar	canción tapatía o canción típica de Jalisco	de 1937	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Éxito de la Cantadoras del Bajío. Southern Music Publishimg Co. Inc. Artículo 123 no.38. Copyright 1935 S.M.P.C.I. Editorial Musical Ibero Americana S.A./ Sello y propiedad de Felipe Cuara
411	Una vez más	José Sabre Marroquín	bolero	de 1936	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Ayuntamiento 54. Apartado 2516. México D.F. Copyright 1936 by Association Mexican Authors and Composers. British Rights Reserved. Ediciones XEW
412	Perfidia	Alberto Domínguez B.	canción tropical	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Southern Music Publishimg Co. Inc. Artículo 123 no.38. Copyright 1939. Edición de avance. Printed in México/ Sello y propiedad de Felipe Cuara ALBERTO DOMINGUEZ - PERFIDIA (youtube.com)
413	Jarabes Michoacanos	Salvador Guerrero Monge (1893-1956)	jarabe	sin fecha	sin instrumento	México	1 hoja impresa de publicación periódica	Papel y Humo. Fundación de Morelia y Uruapan. Página 8/Sello de Felipe Cuara (PDF) Salvador Guerrero Monge, músico nicolaita (researchgate.net)
414	¡Hey!	Julio Iglesias, G. Belfiore, M. Balducci y R. Arcusa	canción	de 1981	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	$30.00 Mundo Musical. Worldcopyright 1980. April Music Holland B.V. - Sunny Pop Songs B.V. Stationsplein Haarlem/The Netherlands. 1a Edición 500 ejemplares. 10 de septiembre de 1981 en los talleres de Impresiones Musicales.

415	Espejito	Lorenzo Barcelata/Letra Ernesto M. Cortázar	canción de la película Zandunga	de 1938	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Southern Music Pub. Co. Inc. Artículo 123 Núm. 38 México D.F. Copyright 1938 (2) Video | Facebook
416	El Gallo Jugado	Miguel Mireles Reyes	Canción ranchera	de 1953	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Copyright 1953 by Editorial Mexicana de Música Internacional S.A.
417	Pos qué le he de hacer	Aurelio Morales Pardavé/Letra de Manuel Bernal	canción mexicana	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F.
418	El sol nace para todos	Ricardo Ceratto	canción fox	de 1973	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Intersong, S.A. Ejército Nacional 209 3er piso México 5 D.F. $15.00 Copyright 1973 by Canciones del Mundo S.A. España- Edición autorizada para México. 500 ejemplares 14 de junio de 1977 en los talleres de Impresiones Musicales, Av. Cuauhtémoc no. 2305 México, D.F. El Sol Nace Para Todos (youtube.com)
419	Canciones de México	varios	Serie de oro	4 de mayo de 1957	1. Aquellos ojos verdes; 2. Cuando me vaya; 3. Flor; 4. Guitarras y flores; 5. ¿Por qué?; 6. La Negra Noche; 7. Nunca; 8. Nunca, nunca, nunca; 9. Perjura; 10. Por si no te vuelvo a ver; 11. ¿Por qué has venido?; 12. Lágrimas	México	Librillo de 14 hojas	Promotora Hispano Americana de Música. Copyright 1949/Soy de Juan S. Rosales. Hidalgo 280, Jardines de Jericó. Zamora, Mich a 4 de mayo de 1957
420	Equivocadamente	Jorge del Moral	canción	de 1938	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Editorial de México. Repertorio de Música. Publicaciones y novedades musicales. México, D.F. Registro 1938. A Trini cariñosamente/Sello de Felipe Cuara
421	Lindo Michoacán	Emilio D. Uranga	Rapsodia mexicana	de 1938	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editorial de México. Repertorio de Música. Publicaciones y novedades musicales. México D.F. Copyright 1938 USA. Printed in México/Sello Felipe Cuara Lindo Michoacán (youtube.com)
422	Has de pagar	José Alfredo Jiménez	ranchera	de 1953	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editora Mexicana de Música Internacional S.A. Copyright 1953/ sello de Radio Servicio Mendoza. Crescencio Mendoza radiotécnico, Uruapan, Mich. José Alfredo Jiménez - Has De Pagar - Columbia 2638-C (youtube.com)
423	Sin futuro	José Alfredo Jiménez	canción ranchera	de 1953	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Editora Mexicana de Música Internacional S.A. Copyright 1953 Jose Alfredo Jimenez- Sin Futuro (youtube.com)
424	Te parece s a mí	Aurelio Morales Pardavé/Letra de Manuel Bernal	canción mexicana	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	De venta en todos los repertorios de música en el gran almacén de pianos de ocasión "Consígase la novia yo le pongo su casa". 5 de mayo núm. 61 Tel. Mex. J-14-93 Tel Eric. 3-01-82 México D.F. Te Pareces A Mi | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
425	Dime que sí	Alfonso Esparza Oteo/L	canción	4 de fe	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Promotora Hispano Americana de Música S.A. Copyright 1936. Edición de 250 ejemplares. Se terminó de

		etra Alfonso Espriú		brero de 1963				imprimir el 28 de febrero de 1963 en los talleres de la PHAM/Nota: Instrumentos musicales. Ayuntamiento 54B Frente a XEW México D.F. Bing Vídeos
426	Estival	Miguel Prado/Letra Gabriel de la Fuente	canción blues	de 1963	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Southern Music Pub. Co. Inc. Copyright 1936 Estival | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
427	Consentida	Alfredo Núñez de Borbón	sin estilo	de 1936	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Ayuntamiento 54. Apartado 2516. México D.F. Copyright 1936 by Association Mexican Authors and Composers. British Rights Reserved. Consentida (Alfredo Núñez de Borbón) Trio delfines (youtube.com)
428	Secreto de Mujer	J.J. Rubalcaba	canción blues	sin fecha	sin instrumento	Hermosillo, Sonora, México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Hecho en los talleres linotipográficos "C. Gálvez" S.C.L. Hermosillo, Sonora
429	El amor de mi Bohio (2)	Julio Brito	guajira	de 1939	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Promotora Hispano Americana de Música S.A. Copyright 1939 Bing Vídeos
430	Nocturnal	José Sabre Marroquín/Letra José Mojica	canción blues	de 1936	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 3 hojas	Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Ayuntamiento 54. Apartado 2516. México D.F. Copyright 1936 by Association Mexican Authors and Composers. British Rights Reserved. Ediciones XEW Pedro Infante - Nocturnal (youtube.com)
431	The Modern Library. Favorite Polkas	varios	polka	de 1942	Clarinet; barbara; the carnival polka swing; Ghasthaus; gin mill; Honeymoon; leap-year; picket fence; Saturday night; sleigh bell; spring; village tavern; wedding; wedding bell; whistler´s	Chicago	Librillo de 32 páginas	M.M. Cole Publishing Co. Chicago. Copyright 1940
432	Los Marinos/Unión Universal	sin autor	Marcha	sin fecha	flautín, requinto, oboe, clarinete, clarinete 1o, 2o y 3o, s. soprano, s. alto, s. tenor, s. barítono, alto 1o, 2o y 3o, barítonos, bugles, cornetín 1o y 2o, batería, trombón 1o, 2o y 3o, bajo sib, c. bajo mib y sib	Sin lugar	22 hojas a mano por ambos lados	Sello Felipe Cuara
433	Granada	Agustín Lara	Fantasía española	sin fecha	flauta en do, clarinete sib, sax alto mib, trombón, trompeta sib, violines 1os, violines B, v. cello, c. bajo	Sin lugar	9 hojas a mano	Sin notas
434	Granada	Agustín Lara	Fantasía	sin fecha	clarinetes 1os y 2os	Sin lugar	2 hojas a mano	Firma Luis Cuara Amezcua
435	Granada	Agustín Lara	Fantasía española	sin fecha	clarinete, clarinete 1os	Sin lugar	2 hojas a mano diferentes entre sí	Sin notas
436	Granada	Agustín Lara	Fantasía	sin fecha	sax soprano sib, alto mib, trombón 1o, clarinete 1o, c. bajo sib, trompeta 1o sib, trompeta 2o sib, alto 1o y 2o mib, barítono sib	Sin lugar	9 fotocopias	Sin notas

437	Mujer/Golondrina Mensajera//Atrás: Silenciosamente/Por ti mujer	¿A.E.O.?/Alfonso Esparza Oteo//sin nombre/Manuel M. Ponce	canción/canción//danzón/canción	sin fecha	c. bajo sib, c. bajo mib, baterías, trombón 1o, 2o y 3o en do, bugles sib, barítonos sib, altos 1o y 2o sib	Sin lugar	8 hojas a mano por los dos lados	Sin notas ► Letra Mujer - Esparza Oteo (letradecancion.com.mx)
438	Habanero pizza/Atrás: Las pelonas (https://medialab.news/las-pelonas-las-flappers-mexicanas/)	(José Castilla)/Ricardo Pinera	Danzón ambos	12 de mayo de 1963	flautín, requinto, cornos 1o y 2o, sax soprano, sax tenor, trompeta 1a, trombones 1o y 2o/cornos 3o y 4o, batería, bajo chico, c. bajo sib, ilegible/trombones 1o y 2o, sax barítono, trompeta 3a/2a, clarinete 1o	México, D.F.	14 hojas a mano por ambos lados	Firma y sello de Arnulfo Pérez Álvarez, 22 del 11 del 63, 25 del 11 del 63, 6 del 12 del 63 y 23 del 4 de 1964 en México D. F. Habanero Pizza | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
439	La Fiesta de la Canción	F. Ruíz	sin estilo	sin fecha	violín 1o (2), c. bajo, cello	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
440	Enrique Méndez/Atrás: Titina	sin autor/Tomás Prado	paso doble/vals	de 1942	trompeta sib, trombón, bajo, violín 1o	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	C.S.E. V.Campos E. 5- de 1942
441	El Toro prieto	sin autor	paso doble	sin fecha	sax-mel	Sin lugar	2 hojas a mano	Los Bravos De Matamoros- El Toro Prieto De Don Juan N.Guerra-Matamoros Tamps. Antonio Lozano Y Neto (youtube.com)
442	El Tikita (Micaela)	sin autor	cumbia	sin fecha	sax-mel	Sin lugar	1 hoja a mano	Bing Vídeos
443	Anchors Aweigh. The Song of Navy	Chas. A. Zimmermann. Musical Director U.S. Naval Academy	March tempo	de 1930	2nd Saxophone Bb Tenor	U.S.A.	2 hojas impresas	Orch. Scored by Frank Skinner. Revised Lyric by George D. Lottman. Reviser Melody by D. Savino. Copyright 1906 by Ida M. Zimmermann, 1929 y 1930 by Robbins Musica Corporation. Made in U.S.A. Bing Vídeos
444	El Diablo. Black bottom	Porfirio del Rasso	Piano break	sin fecha	Para piano o clarinete, trompeta, sax tenor, violín, bajo, sax alto	Sin lugar	3 cuadernillos de 10 hojas impresas	Atentamente al Sr. Leonardo Wesphal
445	Pa-ran-pan-pan	Sergio de Karlo/Arr. Especial de Chaplin (Féliz Santa Ana)	Son-rumba	de 1938	2o, 3o, 4o sax. bar. Eb, 1a trompeta, trompeta 2-3, trombones 1-2-3, batería, piano, violines 1-2-3, c. bajo , 1er sax. Alto Eb	México	Cuadernillo impreso de 21 hojas	Copyright 1938. Southern Music Pub. Co. Inc./Sello de Librería Álvarez Casillas. La mejor surtida de Michoacán. Av. Madero 472 AP. 93. Morelia Mich./Sello de Felipe Cuara Pa-Ran-Pan-Pan : Carlos Molina and his Orchestra w/ Lucio Garcia, vocalist : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive

446	Dí que me quieres	Nilo Meléndez	Vals	de 1938	1er sax. Alto, violines	México	4 hojas impresas	Copyright 1938. Southern Music Pub. Co. Inc./Sello de Felipe Cuara
447	Almas tropicales/Atrás: Lágrimas	José Vallejo/ sin autor	Vals	28 de febrero de 1930	c. bajo mib, trombones 1o, 2o y 3o, cornetines 1o, 2o y 3o, barítono, altos 1o, 2o, 3o y 4o, sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, clarinete 1o, 2o y 3o, requinto, flautín, batería, flauta, c. bajo/tuba sib	Morelia	20 hojas a mano por ambos lados	Cubierta café/Sello de Salvador Gallardo y de Felipe Cuara
448	Pasión/ Atrás: Zapateado	sin autores	vals/zapateado	sin fecha	c. bajo mib, c. bajo sib/tuba, batería/bombo y plato, bugles 1o y 2o sib, trombones 1o, 2o, 3o y 4o, cornetín 1o y 2o/trompeta 1a y 2a, barítonos sib, altos 1o, 2o, 3o y 4o/saxhores 1o, 2o y 3o, sax barítono mib, sax tenor sib, sax alto mib, sax soprano sib, clarinete 1o, 2o y 3o, flautin en re/flauta, requinto+1 hoja de clarinete 2o	Sin lugar	20 hojas a mano por ambos lados	Cubierta café/Sello de Felipe Cuara
449	Enano Chicas Cirvas/ Atrás: Titina	Tomás Prado ambas	Marcha/vals	sin fecha	c. bajo sib, c. bajo mib, batería, bombardino sib, trombón 1o, 2-3, trompetas sib, bugles, barítonos, altos 1o, 2-3, sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, clarinete solo, clarinete 1o, 2o y 30, flautín, flauta, requinto	Sin lugar	22 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
450	Adiós a Guadalajara	sin autor	Danza	sin fecha	clarinete 1o y 2o, altos mib, barítonos, altos, s. alto, pistones, trombones, c. bajo mib, c. bajo sib, requinto mib	Sin lugar	8 medias hojas a mano	Sin notas
451	Inauguración/ Atrás: No me digas adiós	sin autor	Marcha/canción	sin fecha	clarinete 1o y 2o, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, altos 1o y 2o, barítonos, cornetín 1o y 2o, trombones 1o y 2o, batería, c. bajo sib, c. bajo mib	Sin lugar	14 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara
452	Marimba	Agustín Lara	Canción	sin fecha	Director, flautín, clarinete 1o, 2o, sax soprano, sax alto, sax tenor, altos, barítono, cornetín 1o, 2o, trombones, c. bajo sib, c. bajo mib	Sin lugar	15 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara LA MARIMBA - Agustín Lara - LETRAS.COM
453	Lázaro Cárdenas/Atrás: Progreso	P. José Vallejo A./P.J. Sandoval	Marchas	sin fecha	Batería, trombón 1o, 2o y 3o, cornetines 1o, 2o y 3o, barítono, saltos mib, sax barítono, sax tenor, sax alto, sax soprano, clarinete 1o y 2o, requinto mib	Sin lugar	14 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Banda de Policía de México. | UCSB Cylinder Audio Archive
454	Lázaro Cárdenas	P.J. Vallejo	Marcha	sin fecha	cornetín 1o, flautín	Sin lugar	2 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara
455	Alma Mexicana. Canción nacional	Arr. José A. Ocampo	Canción	sin fecha	Requinto, clarinete 1o y 2o, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, altos 1o y 2o, barítonos, cornetín 1o y 2o, trombones 1o y 2o, batería, c. bajo mib, c. bajo sib	Sin lugar	15 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara. Cubierta café
456	Granada	sin autor	Paso doble	sin fecha	flauta, Requinto mib, clarinetes 1os, 2os, s. alto mib, s. barítono, saxores mib, pistón 1o sib y 2o sib, bugle 1o sib y 2o sib, trombones en do, bajo mib, c. bajo sib, ruidos	Zamora	15 hojas a mano por ambos lados	Sello de Vicente Olloqui. Director de Banda. Zamora. Madrigal, 109 y 111 Granada- Pasodoble (youtube.com)
457	Heriberto García/ Atrás:	sin autor	Paso doble	sin fech	c. bajo mib, bajo chico sib, batería, tuba sib/bajo sib, trombones 1o, 2o, 3o y 4o, trompeta 1a y 2a sib, bugle 1o y 2o sib, cornetín 1o sib,	Sin lugar	23 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara

	Enrique Méndez			a	altos mib, sax barítono mib, sax tenor sib, sax alto mib, sax soprano sib, clarinete solo sib, clarinete 1o, 2o y 3o sib, requinto mib, flauta en do, flautín en reb			
458	Esther	sin autor	Polka	sin fecha	Flauta, s. alto mib, pistón sib, trombón en do, violines 1os y 2os, cello, c. bajo	Sin lugar	8 hojas a mano	Firma de Heliodoro Luque ESTERA POLKA (Esther Polka) : Peter Uryga i Jego Orkiestra : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
459	Gral. Rafael E. Melgar	Antonio de P. Mendoza	Marcha Militar	3 de abril de 1932	c. bajo sib, flautín reb, clarinete gral., clarinete 1o y 2o, s. soprano, trombone en do, s. alto mib, s. tenor sib, altos mib, barítono sib, bugles sib	Parangaricutiro	12 hojas a mano	Sin notas
460	Gral. Rafael E. Melgar	Antonio de P. Mendoza	Marcha Militar	sin fecha	sax barítono, sax tenor mel, sax alto 1o	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
461	Barrilito/Atrás: Cervecitas calientes	sin autor	polkas	sin fecha	flautín, requinto, flauta, clarinete 1o, 2o y 3o, sax soprano, sax alto, altos mib 1o y 2o, altos 3o, sax tenor, sax barítono, barítonos, trompetas, bugles, trombón 1o y 2o, 3o, c. bajo sib, batería, c. bajo mib	Sin lugar	20 hojas a mano	Bing Vídeos Bing Vídeos
462	Año feliz	Franco Martínez Vega	Flamenco	sin fecha	Clarinete 1o y 2o, altos mib, soprano sib, barítonos 1o y 2o, cornetín 1o y 2o, trombón 1o y 2o, c. bajo sib, c. bajo mib	Sin lugar	10 hojas a mano	Sin notas
463	We love it	Billy Rose, Mort Dixon and Harry Warren /kenn Sisson Orchestration	Fox-trot	sin fecha	Drums, piano	New York	6 hojas impresas	Copyrigth 1928 by Irving Berlin, Inc. 1607 Broadway, N.Y. All Rights Reserved. Made in U.S.A. International Copyrigth Secured.
464	Popurrí	Dimas	sin estilo	sin fecha	Dirección sib, flautín reb, requinto, clarinete solo, clarinete 2o, cornetín, corno 1o mib, corno II, corno 3o, s. soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, barítono I° y II°, cornetín 2o, bugle I°, trombones 1o y 2o, trombón 3o, batería, c. bajo sib, c. bajo mib	Sin lugar	61 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara Ecos de la Revolución - Popurrit arreglo de Amador Pérez Torres "Dimas" (youtube.com)
465	El gato montés	M. Penella (Manuel Penella Moreno)	Paso doble	sin fecha	Requinto Eb, soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, barítono Bb, 1a trompeta, 1o y 2o trombón	Sin lugar	9 hojas a mano	Cubierta Café. Dice también El barbero de Sevilla El Gato Montés - Manuel Penella Moreno [Pasodoble] (youtube.com)
466	De cabello rubio	sin autor	Danzón	sin fecha	clarinete 2o, altos mib, barítonos, pistón, trombones, bajo mib	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
467	Dame un beso	sin autor	vals	sin fecha	clarinete sib, sax t. en sib, cornetín sib, trombón, violín A y B, c. bajo	Sin lugar	7 hojas a mano	Sin notas
46	El Mariac	sin autor	canción	sin	c. bajo, v. cello, violín A y B, trombón en do, cornetín sib,	Sin lugar	8 hojas a mano por los dos lados	Sin notas

8	hi/Atrás: Bimbaletes (nombre de una localidad)		tapatía/Vals	fecha	clarinete 2o, clarinete sib			
469	Cielo Mexicano	Abundio Martínez	March a two atep	28 de julio de 1910	Flautín o flauta en do, requinto mib, clarinete sib, s. soprano sib, s. soprano, s. alto mib, s. tenor sib, tenores mib, barítnos sib, pistones sib, trombones do, bajo mib, c. bajo sib	Parangaricutiro	13 hojas a mano	Sin notas
470	Saca vueltas	sin autor	Paso doble flamenco	19 de mayo de 1955	Clarinete sib, trompeta sib, trombón en do, violín y flauta, cello, c. bajo	México D.F.	6 hojas a mano	Sin notas
471	Gentlemen Prefer blues	Roger Wolfe Kahn. Arranged by Arthur Schutt	Fox trot	de 1927	Bb tenor soprano, 1st Bb trumpet, 1st violín	U.S.A.	5 hojas impresas	Copyright 1928 by Irving Berlín, Inc. 1607 Broadway N.Y.
472	Canciones de Salvador Rangel. Medley	Salvador Rangel/ Arr. Cuco Valtierra	Canción	de 1959	Trombón 1o, 2o, sax alto 1o, 3o, sax tenor 2o, 4o, sax barítono 5o, trompeta 1a, 2a, 3a, c. bajo, piano	México	12 hojas impresas	Copyright 1959 Hnos. Márquez S.A. Institución Musical. Av. Chapultepec 43 México D.F.
473	No vale la pena	sin autor	Bolero	sin fecha	sax mel, sax alto 1o mib, 2o, trompeta 1a sib, trombón	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
474	Volver, volver	Fernando Z. Maldonado	Canción	sin fecha	sax tenor	Sin lugar	1 pedazo de hoja a mano	Fernando Z. Maldonado - Volver volver (youtube.com)
475	Revoleras	S. Ramírez H.	Flamenco	sin fecha	trombón, violín, c. bajo	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas
476	Triunfo de Balderas	sin autor	flamenco	sin fecha	violín B	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
477	Nidito de Amor/ Atrás: Salve	sin autor/Santuario I. de Gamaliel	sin estilo	sin fecha	nada/violín	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
478	Vida alegre/ Amelia	sin autor/Porfirio Rocha	two step/vals lento	sin fecha	clarinete, barítono, pistón sib, violín 1o, 2o, violoncello, c. bajo	Sin lugar	7 medias hojas a mano	Sin notas
479	Castañuelas	sin autor	paso doble	sin fe	sax alto, sax alto 2o, trompeta 1a	Sin lugar	3 hojas a mano	Sin notas

				cha				
480	Castañuelas//Atrás: Libertad/Canta Gitana	sin autor	paso doble flamenco//marcha/paso doble flamenco	septiembre de 1937	trombón en do, c. bajo, cello, clarinete sib, violín 2o	Uruapan	5 hojas a mano por ambos lados	Uruapan septiembre de 1937 (firma) A. de G. Cadenas Castañuelas (Pasodoble 1947) Ricardo Herrera con la Orquesta de Enrique Rodriguez (youtube.com)
481	Cielo Meridiano	sin autor	paso doble flamenco	sin fecha	clarinete sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
482	Minnesota Rouser	sin autor	sin estilo	sin fecha	baritone B, tenor sax, alto sax, tuba, bar, trombón I, trombone III	Nuevo San Juan	7 copias de partitura a mano	(Envío) Barthelemy. San Juan Nuevo (vía Uruapan). Michoacán, México
483	Tierra Blanca	sin autor	Marcha dedicada al Gral. Fco. Villa	sin fecha	requinto mib, clarinete sib, s. soprano sib, s. alto mib, saxchores mib, s. tenor sib, barítono sib, pistones sib, trombones, c. bajo mib, c. bajo sib	Sin lugar	11 hojas a mano	Bing Vídeos
484	Espejito/Atrás de 1 hoja: Pasión torera	sin autor	canción/paso doble	sin fecha	clarinete sib, trompeta o clarinete, v. cello, c. bajo, violín B, trombón/trombón	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
485	La Chuparrosa	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín 2o	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
486	Sones de Guerrero	Arr. José A. Ocampo	sones	sin fecha	c. bajo mib	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Ocampo Sevilla, José Andrés – Enciclopedia Guerrerense (enciclopediagro.mx)
487	La Iguana/romance de ayer(tachado)//Atrás: Ven acá/Sin ella	sin autores	Huapango/canción//bolero/tango	sin fecha	trombón, clarinete 1o y 2o	Sin lugar	2 hojas a mano por ambos lados	Huapango 2013 - La Iguana (youtube.com) EMILIO TUERO Y TRIO ARGENTINO - SIN ELLA (youtube.com)
488	Paula qué buena estás/Toro Coquito//Atrás: Pedacito de sol	L. Barcelata/sin autor//L. Barcelata	canción vals//huapango/torito	sin fecha	violín B, trombón, sax alto, clarinete 1o y 2o	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	▶ Letra Paula, Qué Buena Estás - Lorenzo Barcelata (letradecancion.com.mx) Toro Coquito (youtube.com)
489	Sones de Guerrero	Arr. José A. Ocampo	sin estilo	1o, 2, 4 y 5 dem	requinto, clarinete 1o, clarinete 2o, soprano, altos, alto sax, sax tenor, barítonos, cornetín 1o, 2o, trombones, batería, c. bajo sib	Chilpancingo, Gro.	13 hojas a mano por ambos lados	Copia y propiedad de Salvador G. Chávez/Sello de Felipe Cuara

				arzo de 1938				
490	Arrullo	Mario Talavera	canción	sin fecha	flauta, 1er sax alto mib y clarinete sib, 3er sax alto mib y clarinete sib, 2o sax tenor y clarinete sib, trompeta sib, 2a trompeta sib, trombón, violín 1o, 2o, cello, c. bajo	México	11 hojas impresas	AMAC Asociación Mexicana de Autores y Compositores S.A. Ayuntamiento 54 Apartado 2516 México D.F. XEW Instrumentaciones Económicas Arrullo - Mario Talavera (youtube.com)
491	Inútil	Gabriel Ruiz	canción	sin fecha	sax alto 1o, 3o, sax tenor 2o, trompeta 1a, 2a, trombón, piano no. 1, piano no. 2, c. bajo, flauta, clarinete, violín 1o, 2o, cello, + violín no. 2	Sin lugar	13 hojas impresas + 1 a mano	Inutil | Strachwitz Frontera Collection (ucla.edu)
492	Cielo Mexicano/Atrás: Adiós a Apatzingán y cuando el amor muere	sin autor	sin estilo	sin fecha	flauta/mandolinas II, chello/bandurrias//Barítono do/guitarra VII, clarinete sib/chello, pistón sib/barítono y chelo, c. bajo/clarinete	Sin lugar	6 hojas a mano	Firma de Felipe Cuara/Sello de Luis G. Toral, Maestro de capilla
493	Morena linda/Mi negra noche	Tata Nacho (Ignacio Fernández Esperón)/sin autor	canción blues/paso doble	sin fecha	c. bajo mib, c. bajo sib, trombones, trompetas 1a y 2a, saxores mib, sax tenor, saxofón soprano, clarinete 1o y 2o sib, director, flautín reb	Sin lugar	12 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara
494	Anita Vals/Atrás: Así es la vida	(Pablo Casa Padilla) /sin autor	vals (vals criollo peruano)/danzón	sin fecha	bajo sib, batería, cornetín 1o (2) y 2o, trombón, barítono, sax barítono, sax tenor, sax alto, altos mib, sax soprano, clarinete 1o (2) y 2o, flauta, flautín, /bajo de cuerda	Sin lugar	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara "Anita" - Los Chamas - valse criollo peruano (youtube.com)
495	Himno al obrero /Atrás: Ofrenda	E. Villareal/sin autor	himno /vals	sin fecha	clarinete sib, bajo mib, bajo sib/tuba sib, trombones, clarinete solo, cornetines 1o y 2o, barítono, altos 1o y 2o, s. alto, clarinete solo, clarinete 2o/3o y 4o, /flautín	Sin lugar	12 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara Ofrenda (Vals) Armando Bonasco con la Orquesta de Porfirio Díaz (youtube.com)
496	No debió de Morir (Juárez)	(Oscar Chávez)	Danzón	sin fecha	clarinete sib, trompeta, sax alto, trombón, violín, c. bajo	Sin lugar	6 hojas a mano	Juárez No Debió de Morir (Danzón Juárez) (youtube.com)
497	¡Ay! Schottisch/Atrás: Judith	I.C.M./L. G. Sobreyra	vals	sin fecha	clarinete sib/violoncello, barítono/trombón, pistón sib, violín 1o, violoncello/clarinete sib, violín 2o, c. bajo	Sin lugar	7 hojas a mano por ambos lados	Soy de Felipe Cuara
498	Put On Your Old Red Flannels	Morey Davidson and Carl Rupp/Arr. By W. C. Polla	fox trot	sin fecha	bass, cello, 2nd violin, 1st violin, viola, banjo, vocal trio arr. By Pete Kopelson, drums, trombone, 1st & 2nd trumpet in Bb, horns in F, 3d sax Eb alto, 2nd sax Bb tenor, 1st clarinet in Bb, flute	New York	15 hojas impresas dobles + una simple	Copyright 1929 by De Sylva, Brown and Henderson Inc. 745 Seventh Ave., New York. Made in U.S.A. PUT ON YOUR OLD RED FLANNELS : HOOSIER HOT SHOTS : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive
499	Mi charrito/Atrás: Noche de Amor	J. Vallejo ambas	fox/vals	sin fecha	bajo sib, trombón 1o, 2o y 3o, cornetín 1o y 2o, barítono, altos, sax tenor, sax alto, sax soprano, clarinete 1o, 2o, 3o, requinto, flautín, sax barítono, flauta, batería	Sin lugar	18 hojas a mano por ambos lados	Sello de Felipe Cuara

500	23 de Infantería (Marsch Gruß an Kiel)	sin autor	marcha alemana	sin fecha	requinto, sax alto, s. tenor, altos 1o y 2o, barítono, trompeta 1a, 2a, ruidos, trombón 1o y 2o, c. bajo	Sin lugar	12 hojas a mano	Marcha «23 de Infantería» - (Marsch Gruß an Kiel) - versión mexicana (youtube.com)
501	Qué rico panqué	sin autor	danzón	sin fecha	flauta, clarinete sib, sax a., trompeta sib, violín 1o, 2o, v. cello, c. bajo	Sin lugar	8 hojas a mano por los dos lados	Sin notas
502	Colón	sin autor	paso doble	sin fecha	flautín, requinto, clarinete 1o, 2o, s. soprano, s. alto, s. tenor, barítonos, cornetín 1o, trombón 1 y 2o, 3o y 4o, c. bajo mib, cornetín 2o	Sin lugar	13 hojas a mano	Colón - Enrique Calvist y Serrano [Pasodoble] (youtube.com)
503	En secreto	Esparza Oteo	sin estilo	sin fecha	flauta, clarinete B, 3er sax alto mib, trompetas Bb, trombón, violín A, B, cello, c. bajo, piano y letra	Sin lugar	10 hojas a mano	Sin notas
504	Don Felipe Mota	Manuel A. Maciste /Arr. Guillermo Posadas	paso doble flamenco	de 1948	piano	México	cuadernillo de 4 hojas impresas	EMMI Editorial Mexicana de Música Internacional, S.A. Copyright 1948/Sello de Dolores Rodríguez y su orquesta. Morelia, Mich. Don Felipe Mota - Billo´s Caracas Boys. (youtube.com)
505	Conozco a los dos/El Tumbaíto	Pablo Valdés Hernández/José Delgado-Letra Faustino Miró-Arr. Rafael de Paz	Bolero /son montuno	de 1945	violines A, B-C, trombón 1o, 2o, sax alto 1er, 3er, sax tenor 2o, 4o, trompeta 1a, 2a, 3a, c. bajo, piano	México	Cuadernillo impreso de 30 hojas	EMMI Editorial Mexicana de Música Internacional, S.A. Copyright 1945 by Peer International Corporation. Editado en México 1946 Los Tecolines: Conozco a Los Dos - (letra y acordes) (youtube.com)
506	La hora del té	sin autor	danzón	sin fecha	violín y flauta, s. alto, trompeta, trombón, cello, c. bajo, clarinete, c. bajo	Sin lugar	8 hojas a mano	Sin notas
507	Por ti aprendí a querer	Lorenzo Barcelata	canción vals	sin fecha	sax alto 2o, trompeta sib, trombón, violín B, sax alto 1o	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
508	Revoleras	S. Ramírez H.	flamenco	sin fecha	trompeta	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
509	Renunciación	sin autor	Canción ranchera	sin fecha	sax alto 1o	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
510	Un día de toros	sin autor	paso doble	sin fecha	trombón	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
511	El Marqués de Peña Plata	sin autor	paso doble flamenco	sin fecha	flauta, violín 2o, clarinete, pistón, violín 1o	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
5	El	sin	bolero	si	flauta, clarinete sib, pistón sib,	Sin lugar	8 hojas a mano	Soy de Felipe Cuara

12	bolerito	autor		n fecha	trombón, violín 1o, 2o, violoncello, c. bajo			
513	El ranchero norteño	sin autor	sin estilo	sin fecha	sax mel	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
514	La suavecita	sin autor	cumbia	sin fecha	sax melódico	Sin lugar	1 hoja a mano	La Sonora Dinamita - La Suavecita ft. El Dasa (youtube.com)
515	Adiós Mariquita Linda	M.A. Jiménez, J.C. Ceballos	danzón	sin fecha	trompeta, 2a, trombón 1o, 2o	Sin lugar	4 hojas a mano	https://www.bing.com/videos/riverview/relatedvideo?q=adios+mariquita+linda&mid=1B2EF94B9A26256270981B2EF94B9A2625627098&FORM=VIRE
516	Rizos de oro	sin autor	polka	sin fecha	altos, c. bajo	Sin lugar	2 hojas impresas	Firma de Jesús Chávez
517	Blanca	Jesús Zamora V.	flamenco	sin fecha	clarinete sib, trombón, violín, cello, c. bajo	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
518	Murcia /Atrás: Dime que sí	A. Lara/A. Esparza Otéo (Alfonso)	paso doble	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	2 hojas a mano	Bing Vídeos
519	Two Step	A.M. García	two step	sin fecha	flauta, clarinete sib, pistón sib, barítono, violín 1o, 2o, c. bajo	Sin lugar	7 hojas a mano	Soy de Felipe Cuara
520	Luna de octubre	J. Antonio M. (José Antonio Michel)	vals	(de 1950)	clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano	Eugenia León - Luna De Octubre ft. Carla Morrison (youtube.com)
521	Teléfono	sin autor	danzón	sin fecha	sax mel	Sin lugar	1 hoja a mano	Bing Vídeos
522	Primero de Guardias/Rosita	sin autor	marcha/vals	sin fecha	violines	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
523	17 de octubre/atrás: Nocturnal	sin autor	vals/bolero	sin fecha	trompeta 1a, violonchello/violín A	Sin lugar	2 hojas mano por ambos lados	Margarita, flor del monte (vals, 17 de octubre de 1933) – F. Canaro y su org. típica, canta: E. Famá (youtube.com)
524	Brisas Sevillanas/Atrás: "1933"	sin autor	flamenco	sin fecha	clarinete 2o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
525	Winona	sin autor	two step	sin fecha	violín 2o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

526	Flores de España /Atrás: Catalina	sin autor	música española	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Bing Vídeos (465) Rosalía - Catalina - YouTube
527	Sin Miedo	sin autor	paso doble	sin fecha	flautín, s. barítono	Sin lugar	2 hojas a mano	cubierta azul
528	Siete de agosto 1961	P. L. C. A. (Por Luis Cuara Amezcua)	Marcha	sin fecha	v. cello (3), trompeta sib, violín A, B, trombón	Sin lugar	7 hojas a mano	Sin notas
529	Muñequita azul/plumas en la nieve	sin autor	fox/blues	6 de febrero de 1933	violín 1o	Uruapan	1 hoja a mano por ambos lados	Uruapan 6 de febrero de 1933 (firma) G. Cadenas
530	Farolito	sin autor	sin estilo	sin fecha	cello, c. bajo en do	Sin lugar	2 hojas a mano	Agustin Lara Farolito (youtube.com)
531	Tarde de toros/ Atrás: Atotonilco	(Antonio Pañuelas)/sin autor	paso doble flamenco/corrido mexicano	sin fecha	trombón en do	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Antoñita Peñuela - Tarde de Toros (youtube.com) Atotonilco (youtube.com)
532	Uruapan en camisa /Atrás: Primavera	sin autor	fox trot/marcha	sin fecha	Chelo, clarinete, sx soprano, trombón, violín 1o	Sin lugar	5 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
533	Albur/ Atrás: Adelante	sin autor	bolero /marcha	sin fecha	Bajo sib	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
534	Una hora contigo (¿Película?)/ What would you do	sin autor	fox	sin fecha	violín, tuba, trombón, sax alto	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
535	Castañuelas	sin autor	paso doble	sin fecha	sax tenor	Sin lugar	1 hoja a mano	Castañuelas. Pasodoble. Musica Española. acordeon accordion fisarmonica (youtube.com)
536	Flor de Ilusión	sin autor	vals	sin fecha	sax tenor sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
537	Por ti María	sin autor	sin estilo	sin fecha	trompeta 2a	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas

538	Happy Heinie/ Atrás: Conesa Calie Walh	sin autor	marcha two step/nada	sin fecha	violines 1os	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	1906 - Happy Heinie - Harry A. Yerkes (youtube.com)
539	Jarabes Michoacanos	Salvador Guerrero Monge (1893-1956)	jarabe	sin fecha	violines A y B	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Jarabes Michoacanos de Salvador Guerrero Monge. Fuente: APFGA. | Download Scientific Diagram (researchgate.net)
540	Poco a poquito/El Soldado	Pepe Guízar/ J. D. de ¿Llorea?	canción/paso doble	sin fecha	trombón y chello, violín B	Sin lugar	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas Poco a Poquito (Remastered) (youtube.com)
541	Luz del cielo	V. (roto)	vals	sin fecha	saxofón tenor sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
542	Granada	sin autor	paso doble	sin fecha	barítono 1o	Zamora	1 hoja a mano por ambos lados	Sello de Vicente Olloqui. Director de Banda. Zamora. Madrigal, 109 y 111
543	Toreros Mexicanos	sin autor	paso doble	sin fecha	flauta, clarinete sib, trombón, violín B, v. cello, sax a. mib, c. bajo, violín A	Sin lugar	8 hojas a mano	A la hoja del violín se le pegó un añadido
544	Tú y yo	sin autor	bolero	sin fecha	trompeta 1a, sax alto 2o	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
545	¡Ay! Schottisch/Atrás: Judith	I.C.M./L. G. Sobreyra	vals	sin fecha	flauta	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Soy de Felipe Cuara/Firma de Felipe Cuara
546	La Fiesta de la Canción	F. Ruíz	sin estilo	sin fecha	clarinete sib, violín 2o	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
547	Granada	Agustín Lara	sin estilo	sin fecha	cornetín y clarinete	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
548	Ecos del Sur	sin autor (Socorro Galván) /Instrumentación de J. Jesús Villanueva	paso doble (de Tierra Caliente)	22 de septiembre de 1937	c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano	Instrumentación de J. Jesús Villanueva a 22 de septiembre de 1937 Ecos del sur. Paso doble. Dueto la Rema. Julián Martínez, Jaime Mier. (youtube.com)
549	Mil veces adiós	M. S. Marroquín (Manuel Sabre Marroquín 1909-	(bolero)	sin fecha	clarinete, trombón, violín I, c. bajo	Sin lugar	4 hojas a mano	Mil Veces Adiós (youtube.com)

		1995)						
550	El Reajuste/atrás: Amor	Pedro G. Isordi y arr. De J. Vallejo A./J. Vallejo A.	Marcha	sin fecha	clarinete 1o, sax alto, soprano, barítono, trombón 1o y 2o	Sin lugar	4 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
551	Libertad	sin autor	Marcha	sin fecha	violín 1o	Sin lugar	1 hoja a mano	MARCHA #30 LIBERTAD (Banda de guerra) (youtube.com)
552	Nos veremos/Rubén	J. Jesús G. Gaona	Marcha	sin fecha	Trombón 1o	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
553	El Rifle	L. Barcelata	sin estilo	sin fecha	clarinete 1o sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
554	San Antonio/Winona	sin autor	Two step	sin fecha	flautín, flauta, clarinete, trombón, violín 1o, 2o, violoncello, c. bajo	Sin lugar	7 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
555	Carlos Arruza ¡Paso a un Maestro!	Rafael oropesa	paso doble	de 1942	violín A, 1a trompeta Bb, 1er trombón, 3er sax alto	México	4 cuadernillos impresos de 2 hojas c/u (2 a la mitad)	Copyright 1942 Promotora Hispano Americana de Música S. A. Carlos Arruza (Pasodoble Torero) (youtube.com)
556	El Sarape y la Canción Mixteca	sin autor	sin estilo	sin fecha	requinto, clarinete 1o, trombones 1o y 2o, 3o y 4o, sax barítono, trompeta 2a, bugle, cornos 1o y 2o, 3o y 4o, barítono, c. Bajo, timbales, bombo y platos, flautín, clarinete solo, trompeta sola, sax tenor, clarinetes 2o, 3o, sax soprano, sax alto	México	21 hojas a mano	Arnulfo Pérez a 19 de octubre de 1965. México D.F.
557	Marcha triunfal de la Capitalización en México	Enriqueta Legorreta	marcha	de 1938	piano	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Sello: Obsequio del Banco Capitalizador de Ahorros S.A. El primer banco capitalizador fundado en México. V. Carranza no. 46 y 48 México D.F.
558	Las costeñas	Sebastián Curiel Cueto/ Arr. Rafael Carrión	polka	de 1953	piano, 1er sax alto Eb, 2o y 4o sax tenor Bb, trompeta 2a Bb, violines A, B y C	México	9 hojas impresas	Copyright 1953 by The House ok Mexican Music. Derechos reservados S.A.C.M. Grabada en Discos RCA. México D.F.
559	Mi Juanita	Arnulfo Pérez Álvarez	zapateado (marcha)	19 de mayo de 1970	clarinete 1o (solo), 2o y 3o, requinto mib, flauta (flautín), cornos mib 1o y 2o, sax soprano, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompeta sola, trompeta 2a, trombones 1o y 2o, barítono, batería, c. bajo	México	17 hojas a mano por ambos lados	México D. F./Firma de Arnulfo Pérez
560	Alma y Vida	Alfredo Núñez de Borbón (1908-	(bolero)	sin fecha	flauta, 3er sax alto mib, 2a trompeta sib, trombón, violín B, violín C, cello, c. bajo	México	9 hojas impresas	Asociación Mexicana de Autores y Compositores S. A.AMAC Ayuntamiento 54. Apartado postal 2516. México D. F. XEW Instrumentaciones Económicas

		1979)						
561	Nunca en Domingo	sin autor	Cha, cha, cha	sin fecha	violín B, c. bajo, sax alto 2o, trombón, clarinete/Atrás: violín 1o y 2o Uruapan Hermoso	Sin lugar	5 hojas a mano	Julio Jaramillo Nunca en domingo . Cha cha cha (colecciòn Daniel Ruiz) (youtube.com)
562	El Cisne	Agustín Lara	Canción	sin fecha	flauta, clarinete sib, 1er y 3er sax alto mib, 2o sax tenor sib, 1a y 2a trompeta sib, trombón, violín A, B y C, cello, c. bajo	Sin lugar	13 hojas impresas	Parece el formato de AMAC S. A. El Cisne (Remastered) (youtube.com)
563	Gentlemen Prefer blues	Roger Wolfe Kahn. Arranged by Arthur Schutt	Fox trot	de 1927	Banjo, drums, trombone	New York	5 hojas impresas	Copyright 1929 by Jack Mills, Inc. N.Y. U.S.A.
564	Las Mañanitas	sin autor	(canción popular)	sin fecha	violín 1o	Sin lugar	1 fotocopia	Pedro Infante - Las Mañanitas (youtube.com)
565	Cruz y Olvido	sin autor	bolero	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	3 fotocopia	Sin notas
566	Hay unos ojos	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín 2o, voz	Sin lugar	1 fotocopia	Linda Ronstadt - Hay Unos Hojos (There Are Some Eyes) (Official Lyric Video) (youtube.com)
567	Caminos de Michoacán	sin autor	(canción popular michoacana)	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Caminos de Michoacán (youtube.com)
568	Palomas mensajeras	sin autor	(canción popular michoacana)	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 fotocopia	Palomas Mensajeras Antonio Aguilar (youtube.com)
569	Despierta	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Pedro Infante - Despierta (youtube.com)
570	En tu día	sin autor	(canción popular)	sin fecha	violín	Sin lugar	3 fotocopias	En tu día - JAVIER SOLIS 134 HD ALTA FIDELIDAD JGR 1970 (youtube.com)
571	La golondrina	sin autor	(canción popular)	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Nana Mouskouri - La Golondrina. (Con la letra de la canción) HD. (youtube.com)
572	Primera cosa bella	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Primera Cosa Bella -Nicola Di Bari (youtube.com)
573	Renunciación	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Javier Solis - RENUNCIACION (youtube.com)
57	Morir por tu	sin autor	sin estilo	sin	violín	Atrás: Fede	1 fotocopia	Javier Solis - Morir por tu amor (youtube.com)

4	amor			fecha		bautismo Mayra Rafaela 1990 (nacida en 1987)		
575	Atzimba	sin autor	sin estilo	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 fotocopia	Sin notas
576	A media noche	sin autor	vals lento	sin fecha	sax melódico	Sin lugar	1 hojas a mano	Firma de A. Cortéz
577	Nereidas	Amador Pérez	Danzón	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	Cuadernillo a mano de 5 hojas	NEREIDAS - ACERINA Y SU DANZONERA (youtube.com)
578	Vereda tropical	Gonzalo Curiel	Bolero	sin fecha	bajo de sib	Sin lugar	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
579	Río Rebelde	Cholo Aguirre	canción	sin fecha	sax tenor	Sin lugar	1 hoja a mano	Rio Rebelde Cholo Aguirre (youtube.com)
580	Olímpica	sin autor	polka	sin fecha	flauta en do	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
581	Lalanda	Félix Iriso	paso doble taurino	sin fecha	sin instrumento	México	Cuadernillo impreso de 2 hojas	Cancionero del Heraldo. Al valiente diestro Pablo Lalanda - José María Martín Domingo [Pasodoble] (youtube.com)
582	Guitarras y flores	Jorge del Moral	canción	sin fecha	sax alto mib	Sin lugar	1 hoja a mano	Guitarras y Flores de Jorge de Moral Daniel Ayala 2019-12-10 (youtube.com)
583	Canto del tambor	sin autor	canción popular	sin fecha	violín	Sin lugar	1 fotocopia	Carlos Rivera - El Niño del Tambor (youtube.com)
584	¡Qué linda es mi tierra!	Leopoldo E. Olivares	Potpurrí	de 1944	1er sax alto, sax tenor Bb, 3er saxofón alto Eb, 2a trompeta Bb, 1er y 2o trombón	México	6 cuadernillos impresos de 2 hojas	Copyright 1944. Publicaciones Olivares. México D. F.
585	¡Qué linda es mi tierra!	Leopoldo E. Olivares	Potpurrí	sin fecha	1a trompeta	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
586	Campana Navideña	sin autor	sin estilo	sin fecha	violín	Sin lugar	2 fotocopias	Sin notas
587	Quiero bailar	sin autor	cumbia	sin fecha	sin instrumento	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
58	Anchors	Chas. A. Zimmer	Marcha	de 19	Bass, piano, 1st violin, 1st Bb trumper, 3rd saxophone Eb alto	New York	12 hojas impresas	The son of the Navy. Orch. Scored by Frank Skinner. Revised lyric by George

8	Aweigh. The Song of Navy	mann. Musical Director U.S. Naval Academy		30				D. Lottman. Revised melody by D. Savino. Copyright MCMVI (1906) by Ida M. Zimmerman. Copyright assigned 1929 to Robbins Music Corporation N.Y. Copyright 1930 by Robbins Music Corporation N.Y. U.S.A.
589	Champotón	Ramón Bocos Rosado	Danzón	de 1961	sax alto 1o, clarinete 2o	México	1 hoja impresa y 1 a mano	Copyright 1961 Hnos. Márquez S. de R.L. Editores. Ayuntamiento 43. México D.F. Danzón "Champotón"- Ramón Bocos Rosado/ Quinteto Victoria. (youtube.com)
590	Plumas de Nieve/ Muñequita Azul	Sin autor	Blues/ Fox	11 de febrero de 1933	cello, c. bajo en do	Uruapan	2 hojas a mano por ambos lados	Uruapan febrero 11 de 1933 G. Cadenas
591	Danza	Sin autor	Danza	Sin fecha	c. bajo	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
592	Nostalgia/Errante// Atrás: Fe, Sangre, Victoria	L. Barcelata//Juan Ignacio Padilla	Canción/vals //Himno sinarquista	Sin fecha	trombón, clarinete, sax alto//sin instrumentos	Sin lugar	4 hojas a mano	(7) UNTC Jalisco - FE, SANGRE, VICTORIA. / CANTO DE LUCHA Himno... | Facebook CANTO DE LUCHA SINARQUISTA (youtube.com)
593	Mi Land	F. Moreno	Vals	Sin fecha	requinto mib, clarinete 1o en sib, tenor 1o y 2o mib, barítono 1o y 2o, pistón 2o sib, trombón 1o do, tambora, contrabajo mib y sib	Sin Lugar	9 hojas a mano por ambos lados	Firma de Pánfilo S.
594	Marimba	Sin autor	Bolero	Sin fecha	sax tenor sib	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
595	Los Canaritos/atrás: Risueños amigos y Misterios por Lemus	Sin autor/ M.E y Lemus	polka/ vals y sacra	Sin fecha	flautín, barítono 2o sib, trombón 2o, 3o, batería/clarinete solo sib, saxsor 2o mib, saxor 3o mib, c. bajo sib	Sin lugar	9 hojas a mano	Cubierta azul
596	Bolero	Sin autor	bolero	Sin fecha	clarinete, altos mib, barítonos, pistones, trombones, c. bajo mib	Sin lugar	6 hojas a mano	Sin notas
597	Amor en bicicleta	Donato Gil. Arreglo de Antonio Núñez M.	polka	de 1953	c. bajo	Sin lugar	1 hoja impresa	Copyrigth 1953 Editorial Mexicana de Música Internacional S. A.
598	Toreo/ Atrás: Inquietud	Sin autor	Paso doble/ fox trot	Sin fech	clarinete sib, clarinete y cornetín sib, trombón en do, violín A, B, V. cello, c. bajo, sax alto 1o, 2o	Sin lugar	9 hojas a mano por ambos lados	Sin notas

				a				
599	Flor de Ilusión	Sin autor	Vals	Sin fecha	Trombón	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
600	Por ti aprendí a querer	L. Barcelata	Canción vals	Sin fecha	violines 1os	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
601	El Botecito	Sin autor	Fox polka	Sin fecha	s. soprano, sax alto mib, trombón do, violines, c. bajo	Sin lugar	5 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
602	Farolito	Sin autor	sin estilo	Sin fecha	trombón, violín 1o, 2o, violón, c. bajo	Sin lugar	5 hojas a mano	Sin notas
603	Chacha /Vereda tropical	Aurelio Morales Pardavé/G. Curiel	sin estilo	Sin fecha	Violín 1o	Sin lugar	1 hoja a mano	Atrás: Cornetín y Clarinete 1o Marcha "Nos veremos"
604	Himno a Juárez	Sin autor	Himno	13 de marzo de 1906	trombones 1o y 2o	Parangaricutiro	1 hoja a mano	Firma de Luis Cuara/Atrás: Violín 2o "Forma á Vivir" Meditación. Al Sagrado Corazón de Jesús
605	La Graciosa	Sin autor	Jota	Sin fecha	flauta	Sin lugar	1 hoja a mano	Sin notas
606	Mi Tanguito	Sin autor	Paso doble	Sin fecha	sax tenor, trompeta 1a	Sin lugar	2 hojas a mano	Sin notas
607	No le hace!	Manuel Berrueco y Serna	Polka	Sin fecha	Sin instrumento	Sin lugar	1 hoja impresa por ambos lados	A mis finos amigos los Sres. Enrique Zeuner y Cristian Carstens. Página 3 y 4
608	Habanero pizza/Atrás: Las pelonas (https://medialab.news/las-pelonas-las-flappers-mexicanas/)	(José Castilla) /Ricardo Pinera	Danzón ambos	12 de mayo de 1963	sax alto	México, D.F.	1 hoja a mano por ambos lados	Firma y sello de Arnulfo Pérez Álvarez, 22 del 11 del 63, 25 del 11 del 63, 6 del 12 del 63 y 23 del 4 de 1964 en México D. F.

TERCERA ETAPA. Música tradicional

NO.	TÍTULO	AUTOR	LUGAR	FECHA	ESTILO	INSTRUMENTOS	HOJAS	NOTAS
1	Janitzio	sin autor (A. Lara)	sin lugar	sin fecha	vals	requinto, flautín, flauta, clarinete 2o, clarinete 3o, altos 2 y 3, trombón 1o, 2o y 3o, batería, c. bajo sib, c. bajo mib	11 hojas a mano	cubierta café Bing Vídeos
2	Sin Nombre	Melchor Pulido	Cherán	sin fecha	Son	Trombón, sax tenor o clarinete, sax alto	3 hojas (Avenida Lázaro Cárdenas y Carmen Sonecitos)	Sin notas
3	Son para los Viejos de 1960	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son	Violín	1 hoja a mano	Sin notas
4	San Felipe	Salvador Ramírez Vargas	San Felipe de los Herreros	31 de julio de 1963	Son regional tarasco	Trompetas 1a y 2a	1 hoja a mano	31 de julio de 1963
5	Salomita	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	Trombón	6 hojitas	Hay earani ninecera salomita char juenigetari ea charienari qui echar pale gearanigetar ea charinani tastia
6	Arbolito	F. G.	sin lugar	sin fecha	Son para los Cúrpites	Violín	1 hoja a mano	Sin notas
7	El Sonecito carbonero	sin autor	sin lugar	octubre de 1919	Sin estilo	sin instrumento	1 hoja a mano	Octubre de 1919 F.C.A.
8	Reginita	sin autor	Parangaricutiro	sin fecha	Son tarasco	Viola	1 hoja a mano	Sello de Felipe Cuara Amezcua. Parangaricutiro, Mich.
9	Gardenias para ti	R. Macías	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	Violín	1 hoja	Sin notas
10	Uruapan/La Tzaráracua	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
11	Danza de los moros	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	Requinto, clarinete 1o, s. alto, clarinete 2o, cornetines	3 hojas a mano	Sin notas
12	Los sembradores/el atómico	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sonecito/baile regional	sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
13	Moneda de 20 C	sin autor	sin lugar	sin fecha	Abajeño "3"	Violín 2o	1 fotocopia de partitura a mano	Sin notas
14	Corazoncito	sin autor	sin lugar	sin fecha	Abajeño	sax-mel	1 hoja a mano	Sin notas
15	Sin Nombre	sin autor	sin lugar	de 1990	Sin estilo	sin instrumento	1 hoja a mano	Fecha 1990
16	Florecita de la Sierra	sin autor	sin lugar	de 1988	Sin estilo	sin instrumento	1 hoja a mano	Fecha 1988
17	Reginita/Guarecita Mía	sin autor	Parangaricutiro	sin fecha	Son tarasco/Música tarasca-pirecua	Piano/no dice	3 hojas a mano	Guarecita Mía (música tarasca) al sr. Lic. Victoriano Anguiano -canción- (Juchet malecita) -pirecua- Morelia a 1o de marzo de 1933 Propiedad de Felipe Cuara Amezcua
18	Cecilita	Luis Cuara Amezcua	Parangaricutiro	sin fecha	Son	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
19	Sonecito	F.J.M.	sin lugar	sin fecha	Son	clarinete 1o, cornetín si B y clarinete	1 hoja a mano	Sin notas
20	Invierno	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sonecito	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
21	Paseo en el Lago/Atrás: Pescado de Plata	H.B. Juárez	sin lugar	sin fecha	Son	Flauta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
22	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son	Violín A	1 hoja a mano	Sin notas
23	Sonecito	Luis Cuara Amezcua	Parangaricutiro	sin fecha	Son	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
24	Son de San Juan	R. Macías	Parangaricutiro	sin fecha	Son	Violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
25	Ah Cómo Chingas	sin autor	sin lugar	sin fecha	Abajeño	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
2	La	F.S.E./sin	sin lugar	sin fecha	Son	Violín 1o, sax alto mib,	3 hojas a mano	Sin notas

6	Guiltracocha/Atrás: La llaguakua	autor			abajeño/son abajeño	cornetín 2o	por ambos lados	
27	Sin Nombre	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	sin fecha	Son regional	V. Cello	1 hoja a mano	Sin notas
28	D. Ramirito	R. Macías	Paranga ricutiro	sin fecha	Abajeño	sax-alto	1 hoja a mano	Sin notas
29	Sonecito	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	sin fecha	Son, son regional	Trombones, Violín B, bajo sib, cornetín 2o	4 hojitas a mano	Sin notas
30	El Tarepetito	M. Gutiérrez M.	sin lugar	sin fecha	Abajeño	Trombón	1 hoja a mano	Sin notas
31	San juan Guanáratzin	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	sin fecha	Son	V. Cello	1 hoja a mano	Sin notas
32	Danza al Señor de los Milagros	sin autor	Paranga ricutiro	sin fecha	Danza	sin instrumento	1 hoja a mano	Porque eres Jesucristo, Hijo de Dios vivo. Porque somos pecadores, que pedimos tu perdón. (Letra de Luis Cuara)
33	María Teresa	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	1 de marzo de 1965	Son	trombón, sax-tenor, trompeta 2a, violines, sax-alto 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Fecha 01/03/1965 (Atrás de una hoja: Tú y Yo Bolero para sax-alto 1o)
34	Por ti María/Cecilita	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	1 de enero de 1966	Sones	trombones	1 hoja por ambos lados	Fecha 01/01/1966
35	No me olvides	Daniel plancarte A.	Patamban	2 de enero de 1937	Son	clarinete 1o sib	1 hoja a mano	2 de enero de 1937
36	Tzipin Tzipin	F.J.M.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	trombón en do	1 hoja a mano	Sin notas
37	A mi tierra San Juan	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	sin fecha	Sonecito	violín 1o	1 fotocopia	Sin notas
38	De Tuxpan a San Juan Nuevo	Luis Cuara Amezcua	Túxpan, Ver.	diciembre 4 de 1989	Son abajeño	violoncello, violín 1o (2)	3 hojas a mano	Túxpan, Veracruz. Diciembre 4 de 1989
39	Dalia	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	16 de agosto de 1963	Son	trompeta 1a sib, saxofón alto 2o	2 hojas a mano	16 de agosto de 1963. Firma de Luis Cuara Amezcua
40	¡Ah Qué amo!	F.S.E.	sin lugar	sin fecha	Abajeño	sax alto 2o	1 hoja a mano	Sin notas
41	Recuerdos a Paracho/Camécuaro	Felipe González/ Uriel Bravo	sin lugar	sin fecha	Sones	Bajos/violín 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Nota: Este son es compuesto por Felipe González. Gerardo García Ruíz #153o (símbolo ?)
42	Hortensia (Hortensia)/Magnolia	Vicente Méndez ambas	sin lugar	sin fecha	Sones	violín ambas	1 hoja a mano	Sin notas
43	Abajeño rojo/abajeño azul	M. Gutiérrez M.	sin lugar	22 de diciembre de 1964	Abajeños	clarinete 1o (tachado), violín 1o	1 hoja a mano por ambos lados	12-22-1964. Atrás: Compadre. Perdóname que no te acompañe esta vez, pero mi ida es por necesidad, ahí te dejo dos abajeños, uno está ya arreglado, el otro no. Si te sirven aquí están, compadrito, te deseo una Navidad muy feliz. Tu compadre Mauricio. El abajeño que está en tinta azul es el que debes arreglar.
44	Sones/son	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sones	clarinete 1o/clarinete sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
45	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son	sax alto/clarinete	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
46	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
47	Sonecito/Atrás: Angustia	A. Jurado	sin lugar	sin fecha	Son/canción	violín 1o ambos	1 hojita a mano	por ambos lados
48	Sonecito ilegible	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	clarín	1 hojita a mano	por ambos lados. Av. Flor de mata
49	Sonecito/Atrás: Son regional	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sones	Clarinete sib ambos lados	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
50	Sin nombre	Primitivo A.A.	sin lugar	sin fecha	Son	Violín 1o, violín 2o	2 hojas a mano	Sin notas
51	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son	sin instrumento	2 hojas a mano	en hojas recicladas
52	Guirnaldas para ti	R. Macías	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	Trombón	1 hoja a mano	Sin notas
53	Kuanikuti (tirador)	N.B. Juárez	sin lugar	sin fecha	Son	Violines, violines 1os, sax alto 2o mib, violines 2os, violoncello, c. bajo, trompeta 1a	7 hojas a mano	Sin notas

54	Kuanikuti (tirador)/Atrás: Erendira	N.B. Juárez ambas	Jarácuaro	sin fecha	Son isleño ambas	saxofón alto mib, trombón	2 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
55	Janitzio	sin autor	Morelia, Mich.	sin fecha	Sin estilo	clarinete 1o, sax soprano,sax tenor, sax alto mib, barítono, bugles sib, trompeta sib, alto 1o mib, sax barítono	9 medias hojas a mano	sello: Salgador Gallardo. Filarmónica. Morelia, mich.
56	Paseo en el Lago/Atrás: Pescado de Plata	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	c. bajo, trombón	2 hojas a mano	Sin notas
57	Te vi llorar/Atrás: Teléfono	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sax alto 1o/trompeta 1a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
58	Fleming S.	M. Gutiérrez M.	sin lugar	1 de mayo de 1965	Son	trombón introducción, trombón, trompeta 1 y 2, violín 1o, s. alto, clarinete, s. alto 2o	7 hojas a mano	Fecha 01/05/1965
59	Tecuénan	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son isleño	violines, sax alto 2o, sax alto 1o, c. bajo, trombón 1o, trompeta 1a sib, trompeta 2a, sax tenor	8 hojas a mano	Sin notas
60	Mi Guarecita	R. Macías	Parangaricutiro	sin fecha	Sin estilo	violines	1 hoja a mano dentro de cuaderno pautado	Sin notas
61	Sin Nombre	sin autor	Parangaricutiro	18 de diciembre de 1941	Sin estilo	Clarinete sib ambos lados	1 hoja a mano	Parangaricutiro, 18-12-41. Firma de Luis Cuara Amezcua
62	Sonecito	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Son	violín A y B, sax alto mib	1 hoja a mano	Sin notas
63	Carmela	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Sonecito	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
64	A mi tierra San Juan	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Son	Violoncello	1 hoja a mano	Sin notas
65	Mirando al sol	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Sonecito	trombón, mel. Y c. punto	2 hojas a mano	Sin notas
66	Abajeño	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	31 de junio de 1967	Abajeño	sin instrumento	1 hoja a mano	Fecha 31 de junio de 1967
67	Son regional	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Son	Violín A y B, c. bajo	3 hojas a mano	Sin notas
68	Torito Colorín	Parece de Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	trompeta 1a sib, violines A y B, sax tenor 2o, sax alto 3o	2 hojas y media a mano	Sin notas
69	Eréndira/Atrás: 8 de septiembre	sin autor/Florentino S. (ilegible)	sin lugar	sin fecha	Son regional/son purépecha	violines 1os/sax mel.	1 hoja a mano por ambos lados	La segunda parece incompleta.
70	A que año (?)/La tecua	F.S.E. ambos	sin lugar	sin fecha	Son abajeño ambos	sax alto mib, cornetín 2o ambos	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
71	Pico pica	sin autor	sin lugar	sin fecha	Abajeño	trompeta 1a, violines	2 hojitas a mano	Sin notas
72	Tzipin Tzipin/atrás: Ireta	A. Jacobo M./B. Chávez	sin lugar	sin fecha	Sonecito/flamenco	violines A y B/violín A	1 hojita a mano por ambos lados	Sin notas
73	Evita	M. Gutiérrez M.	sin lugar	1 de abril de 1966	Son	violín 1o	2 hojas a mano	Fecha 01-04-1966. Abajo con otra letra "El Huasteco"
74	Curucha Teyakateri (pescado de plata)/Japúndara his cuanatzucuran(paseo del lago)	Nocolás B. Juárez(sin autor)	sin lugar	sin fecha	Son	clar. Sib ambos	1 hoja a mano	Sin notas
75	Sonecito	sin autor	Parangaricutiro	19 de marzo de 1938	Sonecito	saxofón alto mib, saxofón alto mib	1 hoja a mano por ambos lados	De cabeza: Parangaricutiro marzo 19 de 1938

76	Aires tarascos	Marcos A. Jiménez/ arreglo de José Vallejo A.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	flautín, flauta, sax barítono, c. bajo de cuerda, altos, barítonos, cornetín 1o y 2o, bugles 1o y 2o, trombón 1o, 2o y 3o, batería, c. bajo sib, director.	14 hojas a mano	Sin notas
77	Colegio de Bachilleres	Luis Cuara Amezcua	Paranga ricutiro	sin fecha	Sonecito	trompeta 1a	4 hojas a mano	"Dedicado al Dtor. De Bachilleres del Estado". Nuevo San Juan Parangaricutiro, Mich. Mayo 8 de 1986. Con todo respeto y buena voluntad dedico este sonecito al H. Colegio de Bachilleres de San Juan Nuevo, Mich. Firma del autor. 1 de julio del mismo año en otra hoja.
78	Cupatitzio. Río que canta	Alberto Escobedo Ch.	México D.F.	12 de noviembre de 1968	Composición	sin instrumento	Cuadernillo de 11 hojas copiadas del original a mano y pegadas con cinta	Con el mayor respeto y gran afecto dedico esta humilde composición a ud. Y su digna esposa Sra. Graciela Nava de Huanosto. Alberto Escobedo Ch./Acompañada de una carta dirigida a Samuel Huanosto Alfaro de Uruapan, propietario de la partitura.
79	Tecuénan	sin autor	sin lugar	sin fecha	Son isleño	trompeta 1a	1 hoja a mano	tachada
80	Conmemoración	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Marcha	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
81	Pátzcuaro	¿A. Almanza Tares?	sin lugar	21 de junio de 1939	Sin estilo	para piano	Cuadernillo de 2 hojas a mano	Sin notas
82	Danza para soldaditos	sin autor	sin lugar	sin fecha	(Fiesta de Nahuatzen)	sax-mel	1 hoja a mano	Sin notas
83	Abajeño	Firma llegible (¿Anaya?)	Pamatá cuaro/T arecuat o	10 de septiembr e de 1940/28 de enero de 1971	Abajeño	sin instrumento	Cuaderno pautado con forro de periódico	Dirección: D. 16 de septiembre #108 Pamatácuaro/Tarecuato/propiedad de Alfonso Anaya
84	Son de Cocucho	Eduardo Jacobo Botello	sin lugar	sin fecha	Son	sin instrumento	Cuaderno pautado sin forro	Atrás trae Fantasía Michoacana sin autor Fantasía Michoacana (youtube.com)
85	Son Fleming	M. Gutiérrez M.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	clarinete 2o, barítono y sax tenor	Cuaderno pautado verde despintado	Sin notas
86	Aires tarascos	M.A. Jiménez/ Arr. De F. Vallejo A.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sax soprano, clarinete 3o, sax alto, sax tenor, requinto, clarinete 1o y 2o	7 hojas a mano	Sin notas
87	La Pacanda/Atrás: Janitzio	Nicolás B. Juárez (ambas)	sin lugar	sin fecha	Son	Clarinete/clarinete y trompeta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
88	Lupe/Atrás: La Morena/Los trigales	F.V. Lemus/J. C. Bermejo/ sin nombre	sin lugar	sin fecha	Son regional o sonecito/Atrás: no indican	clarinete sib, cornetín sib, trombón en do	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
89	Tata Albertito	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Sonecito	violín B, clarinete, sax alto 1o y 2o, trompeta 1a, sax tenor, trombón, violines 1os	8 hojas a mano	Sin notas
90	Mirando al Sol	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Son	violín B	1 hoja a mano	Sin notas
91	La muchacha tarasca	Bruno Chávez	Zacán	sin fecha	son	sax melódico 2o, trombón	1 fotocopia y 1 hoja a mano	Son de Bruno Chávez de Zacán Mich. TUMBIECHA "Muchacha Tarasca" (Bruno Chávez) -16 mayo 2021 (youtube.com)
92	Flor de Canela	Domingo Ramos/in strument ación de I. Santos Campos	Zacán	sin fecha	son	violín 2o	2 fotocopias	Instrumentación de I. Santos Campos de Zacán Flor de Canela (Tsïtsïki Urápiti) de Domingo Ramos, por Las FREEdas (youtube.com)
93	Curucha teyácateri (El pescado de plata)	Nicolás B. Juárez	sin lugar	sin fecha	son abajeño	clarinete sib	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

94	Japúndara his Guanatzecuaran(paseo del lago)	Nicolás B. Juárez	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	clarinete sib		Sin notas
95	Colegio de Bachilleres	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	sonecito	violines 2os	1 fotocopia	Sin notas
96	Pantzingo	Luis Cuara Guerrero	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 1o	1 hoja a mano	Sin notas
97	Turíkuaro	sin autor	sin lugar	sin fecha	son purépecha	violín 2o	1 fotocopia	Sin notas
98	San Felipe	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 2o	1 fotocopia	Sin notas
99	Los Once Pueblos	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 1o	1 fotocopia	Banda Monarca - Los Once Pueblos (youtube.com)
100	Abajeño de Zacán/Atrás: Hay unos ojos	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño/canción	violín	1 fotocopia	Sin notas
101	Juan Colorado	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 2o	2 fotocopias	juan colorado una cancion emblematica de michoacan - martinez serrano (youtube.com)
102	Recuerdos a Zacán	S. Ilegible	sin lugar	sin fecha	son	violín y violín 2o	2 fotocopias	Sin notas
103	Kuataratarakua (Lo que cansa)	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín	2 fotocopias	Sin notas
104	El poder de la raza	I. Cruz Jacobo	sin lugar	sin fecha	son	violín 1o y 2o	2 fotocopias	Raza de heróicas leyendas y mirífica tradición, raza esforzada, raza gloriosa, son tus sueños ilusiones de tu pasado que vive en el corazón. Arte, belleza y valor, raro prestigio te dan y tus pendones subliman a Michoacán. Álzate fuerte, invicta estirpe, soberana de los lagos que tus proezas pasadas aguardando están.
105	Josefinita	Juan Méndez y Uriel Bravo	Zacán	sin fecha	son de Zacán	violín 2o	2 fotocopias	LA JOSEFINITA (Video Oficial) - LOS INFINITOS (youtube.com)
106	La Chuparrosita	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 1o y 2o	2 fotocopias	La Chuparrosita Son Abajeño P'urhépecha (youtube.com)
107	Clavel Urápiti (blanco)	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	sin instrumento	1 fotocopia	Clavel Urapiti (youtube.com)
108	Eréndira/Atrás: Kúanikuti /tirador)	N. B. Juárez	Nuevo San juan	15 de septiembre de 1951	son de Jarácuaro/son isleño	nada/clarinete sib	1 hoja a mano	San Juan Nuevo septiembre 15 de 1951. Firma ilegible
109	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	son	barítonos sib	1 hoja a mano	Sin notas
110	Consuelito	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño popular	sin instrumento	1 fotocopia	Yola Cuara/Campos
111	Recuerdos a mi tierra/Mi gallo copetón//Adiós a la misión	M. Gutiérrez M.	sin lugar	22 de diciembre de 1966	son/abajeño //son	trombón	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas Bing Vídeos
112	Recuerdos a mi tierra/Mi gallo copetón//Adiós Misión Cultural Rural/Torito Semental	M. Gutiérrez M.	sin lugar	22 de diciembre de 1966	son/abajeño //son/torito	violín 1o/nada//clarinete 1o/trombón	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
113	Recuerdos a mi tierra/Mi gallo copetón//Recuerdos a mi tierra/Torito	M. Gutiérrez M.	sin lugar	22 de diciembre de 1966	son/abajeño //son/torito	trompeta 1a/violín 1o//violín 1o/violín 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
114	La muchacha tarasca/Atrás: Lágrimas	Bruno Chávez/Juan Méndez	sin lugar	sin fecha	son	violín	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas

115	Mirando al sol	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	sonecito	trompeta 1a, 2a, violín A, sax alto 1o, 2o, sax tenor	6 hojas a mano	Sin notas
116	Mirando al sol/Atrás: Turíkuaro	Luis Cuara Amezcua/ sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito/son	violín A	1 fotocopia por ambos lados	Sin notas
117	Son regional	Luis Cuara Amezcua	Nuevo San juan	26 de noviembre de 1955	son	sin instrumento	2 hojas a mano	Nuevo San Juan, Mich. A 26 de noviembre de 1955
118	A que anóo/Atrás: La Tecua	F. S. E.	sin lugar	sin fecha	son abajeño	trompeta 1a, violín 1o	2 hojas a mano	Sin notas
119	La reina de los juaquiniquiles	F. S.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	clarinetes 2os	1 hoja a mano	LA REINA DE LOS JUAQUINIQUILES (youtube.com)
120	Nuevo San Juan	Sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
121	Muchachas de San Juan	Sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	sax alto mib, sax tenor	2 hojas a mano	Sin notas
122	Son de Moros 1983	Sin autor	sin lugar	de 1983	son	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
123	Son de Luis C. A./Atrás: Sin futuro	Luis Cuara Amezcua/ José Alfredo Jiménez	sin lugar	sin fecha	son	trombón en do, trompeta 1a y 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Jose Alfredo Jimenez- Sin Futuro (youtube.com)
124	Sonecito	Sin autor	sin lugar	sin fecha	son	violín B, violín, clarinete sib, trombón (4), sacsores mib (2), violín A, clarinete, sax tenor, trombón en do, violín 1o	14 hojas a mano	Sin notas
125	Uranden/Atrás: Uruapan	sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	clarinete 1o y 2o/clarinete	1 hoja a mano por ambos lados	parece incompletas las piezas
126	son XX	sin autor	sin lugar	sin fecha	son	violín B, violín, c. bajo	3 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
127	Fleming S.	M. Gutiérrez M.	sin lugar	sin fecha	son	saxofón alto en do	1 hoja a mano	Sin notas
128	San Juanito	R. Macías(?)	sin lugar	sin fecha	son	sax alto 2o	1 hoja a mano	Sin notas
129	Mi Guarecita	R. Macías	sin lugar	sin fecha	son	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
130	La Pacanda/Janitzio//Apatzingán/ Yunuen	sin autor//Nicolás B. Juárez/sin autor	Tierra caliente	sin fecha	son//son tierracalente ño/son	contrabajo	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
131	El día 15 de mayo (día del maestro)	Emilio Valerio S.	sin lugar	sin fecha	son regional	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
132	Juchet Kumba	Mauricio Gutiérrez M.	México D.F.	19 de junio de 1975	son	trompeta 1a, trombón	2 hojas a mano	Son de Mauricio Gutiérrez M. México junio 19 de 1975
133	Sones para los viejos	sin autor	sin lugar	25 de diciembre de 1948	son	violín y flauta	1 hoja a mano	sin notas
134	Sonecito no. 1//no. 2/flor de canela	Sin autor	sin lugar	sin fecha	son	barítono	1 hoja a mano por ambos lados	sin notas
135	Sonecito no. 1//Fermina	Sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	trombón	1 hoja a mano por ambos lados	sin notas
13	Viejo pero las huelo	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	de 1973	son abajeño	sax alto mib	1 hoja a mano	sin notas

6								
137	Son regional	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	son regional	violín A, sax alto mib	2 hoja a mano	sin notas
138	Muchachas de San Juan	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	son	sin instrumento	1 hoja a mano	sin notas
139	Terúkan Éppu	sin autor	sin lugar	12 de julio de 1991	abajeño	sax alto mib	1 hoja a mano	Escribió Luis Cuara Amezcua
140	Mira muchacha bonita	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	sax melórdico	1 hoja a mano	Sin notas
141	Janitzio	sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	trompeta	1 hoja a mano	Sin notas
142	El Pirinolo	J. Jesús Martínez	sin lugar	sin fecha	abajeño	sax mel	1 hoja a mano	Sin notas
143	Sonecito/Atrás: Soberbia	(L.C.A.)/Sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito/bolero	saxofón mib	1 hoja a mano por ambos lados	Soberbia- Los 3 Diamantes (youtube.com)
144	Flor de Canela	P.D.R. (Domingo Ramos)	sin lugar	sin fecha	sonecito	trombón, c. bajo	2 hoja a mano	Sin notas
145	La Tzaráracua/Atrás: Uruapan	sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito/sonecito regional	sin instrumento	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
146	Guarári	Luis Cuara Guerrero	sin lugar	28 de marzo de 1941	sonecito	sin instrumento	1 hoja a mano	Copia de Luis Cuara Amezcua
147	Ju Chet Mari	Luis Cuara Guerrero	Paranga ricutiro	sin fecha	sonecito	violín B	1 hoja a mano	Parangaricutiro, Mich.
148	Sonecito	Sinarc (?)	sin lugar	sin fecha	sonecito	clarinete 1o	1 hoja a mano	Sin notas
149	Sonecito	F. J. M.	sin lugar	sin fecha	sonecito	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
150	Sonecito/Atrás: Lejos de ti	(L.C.A.)/(Manuel M. Ponce?)	sin lugar	sin fecha	sonecito/gavota	trombón	1 hoja a mano por ambos lados	Manuel M. Ponce-Lejos de ti, Soñó mi mente loca, Gavota. Ismael Centeno Leos (youtube.com)
151	La Pacanda	sin autor	sin lugar	sin fecha	son tarasco	sax alto 2o, sax tenor, trompeta 1a y 2a Bb, trombón, violines 1os y 2o, c. bajo	8 hojas a mano	Sin notas
152	Son	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	son	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
153	Son al Señor de los Milagros	sin autor	sin lugar	sin fecha	son	sax mel, sax melódico, trombones 2os	3 hojas a mano	Sin notas
154	Hermosa Navidad	R. Macías	sin lugar	de 1969	son	Saxofón alto, sax tenor, trombón	3 hojas a mano	Sin notas
155	Flor de Canela	(Domingo Ramos)	sin lugar	sin fecha	sonecito	flauta, clarinete 1o sib (2), clarinete 2o (2), violín A, c. bajo	7 hojas a mano	Sin notas
156	Ritita Nantzasansku/ Martita	M. Gutiérrez M.	sin lugar	sin fecha	son	clarinete 2o, sax alto 1o, trompeta 1a, violín 1o, sax alto 2o	5 hojas a mano	Sin notas
157	Sonecito/Lupita	Luis Cuara Amezcua/ J. V. Lemus	sin lugar	sin fecha	sonecito/son	violines, trombón, trompeta 1a, sax tenor, sax alto	5 hojas a mano	Sin notas
158	A mi tierra San Juan	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	son	violoncello (3)	3 hojas a mano	Sin notas
1	Carmela	Luis Cuara	sin lugar	sin fecha	sonecito	trompeta 1a, sax alto 1o	5 hojas a mano	Sin notas

59		Amezcua				y 2o, trompeta 2a, sax tenor		
160	Abajeño/Atrás: Caray	Luis Cuara Amezcua/ Juan Gabriel	sin lugar	sin fecha	abajeño/cumbia	sax alto 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
161	Pantzingo	Luis Cuara Guerrero	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín 2o	1 hoja a mano	Sin notas
162	Los Once Pueblos	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín III	1 hoja a mano	Sin notas
163	Abajeño	M. Gutiérrez M.	sin lugar	sin fecha	abajeño	s. tenor y barítono, trompeta 2a, violines	3 hojas a mano	Sin notas
164	El Tarengo?	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	trombón	1 hoja a mano	Sin notas
165	Torito/Abajeño	Mauricio Gutiérrez	sin lugar	sin fecha	torito/abajeño	violines/trompeta sib	1 hoja a mano	Sin notas
166	Abajeño	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	sax alto	1 hoja a mano	Sin notas
167	El Pirinolo	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	trombón 2o	1 hoja a mano	Sin notas
168	Abajeño	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	abajeño	1a y 2a	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
169	Abajeño/Atrás: Navidad 74	R. Macías	sin lugar	sin fecha	abajeño/son	trombón, trompeta	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
170	Abajeño de Zacán/Atrás: Juan Colorado	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeños	Violín 1o	1 fotocopia por ambos lados	Sin notas
171	Moneda de 20 C	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño "3"	violín 1o	1 fotocopia	Sin notas
172	Abajeño/Atrás: El arbolito	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño/sones	clarinete y trompeta	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
173	(Uruapan-E.U.A.)/Atrás: A media noche	sin autor	sin lugar	23 de septiembre de 1990	abajeño/vals	violín 1o	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
174	Abajeño	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	violín A	1 hoja a mano	Sin notas
175	Luisiana	sin autor	sin lugar	sin fecha	avagenio (abajeño)	sin instrumento	1 hoja a mano	Sin notas
176	Mira muchacha bonita	sin autor	sin lugar	sin fecha	avagenio (abajeño)	sax alto	1 hoja a mano	Sin notas
177	Delantal charápiti/Atrás: Dos colores (para mi amigo)	Salmerón Equihua o F.S.E.	sin lugar	sin fecha	son/huapango	trombones en do (2), trompeta 1o y 2o sib, barítonos sib (2), sax alto mib (2), clarinete 1o y 2o sib, trompeta 1a y 2a	12 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
178	De Tuxpan a San Juan Nuevo	Luis Cuara Amezcua	Tuxpan, Ver.	14 de diciembre de 1989	abajeño	sax mel, sax alto mib, sax tenor sib, trompeta 1a sib, violín 1o, violín 2o (2), violoncello	7 hojas a mano + 1 copia de violoncello	Tuxpan, Ver. Diciembre 14 - 1989
179	Cecilita	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	son	sin instrumento	3 hojas a mano	Sin notas
180	San Juan, Guanáritzin (Urépati) o San Juan Urépah	Luis Cuara Amezcua	sin lugar	sin fecha	Son regional	trompeta sib, violín A, c. bajo, trombón en do	4 hojas a mano	Sin notas

181	Clarita/Janitzio	sin autores	sin lugar	sin fecha	abajeño/sonecito	sax alto 2o, trompeta	2 hojas a mano + una copia de trompeta	Sin notas
182	Bellas Uruapenses	sin autor	sin lugar	sin fecha	flamenco	clarinete 1o, 2o, trompeta sib, trombón, c. bajo	5 hojas a mano	Sin notas
183	Reginita	sin autor (Teodoro Lemus)	Parangaricutiro	sin fecha	son tarasco	flauta, cornetines sib, trombones, violín A, B, violín 2o, cello, c. bajo	7 hojas a mano	Sello de Felipe Cuara Amezcua. Parangaricutiro, Mich.
184	Danza de moros	sin autor	sin lugar	sin fecha	danza	clarinete 1o (2), 2o (2), sax alto, requinto mib, barítono sib, trompeta 1a	8 hojas a mano	Sin notas
185	Danza de moros para el año 1983	sin autor	sin lugar	sin fecha	danza	clarinete 1o, s. tenor, trompeta 1a	3 hojas a mano	Sin notas
186	Guarecita mía/Atrás: Ojos gitanos	sin autor/Alfonso Esparza Oteo	sin lugar	sin fecha	canción tarasca/Serenata	c. bajo, cello, viola, violín 2o, B, A, /timbales, trombones, cornetines sib, clarinetes sib, flauta	11 hojas a mano por ambos lados	Sin notas OJOS GITANOS [grabación sonora] – CID (cultura.gob.mx)
187	Ecos del terruño	R. Macías	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	trompeta, trombón, c. bajo, clarinete, violín 1o	5 hojas a mano	Sin notas
188	Abajeño/El ranchero norteño	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño/canción ranchera	sax mel	1 hoja a mano	Sin notas
189	Jarabe ranchero	sin autor	sin lugar	sin fecha	música tradicional de Tierra Caliente	violín A	1 hoja a mano	El Jarabe Ranchero – Tutorial Música Tradicional de Tierra Caliente (youtube.com)
190	Flor de Canela	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sin instrumento	2 hojas a mano	Bing Vídeos
191	Danza de Moros	sin autor	Cozumel	sin fecha	danza	clarinete 2	1 hoja a mano por ambos lados	Cozumel Bing Vídeos
192	Torito	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño	sin instrumento	1 hoja a mano	Atrás de la portada de un cuaderno Tigre Rojo
193	Guarecita mía	sin autor	sin lugar	sin fecha	canción tarasca	violín 3o	1 hoja a mano	Sin notas
194	Cerrito de Zacán	sin autor	Zacán	sin fecha	Sin estilo	violín	1 fotocopia	El Cerrito de Zacán (youtube.com)
195	Consuelito	sin autor	sin lugar	sin fecha	abajeño popular	sin instrumento	1 fotocopia	Consuelito -Son abajeño de Tata Juan Crisóstomo Valdéz. (youtube.com)
196	Arriba Pichátaro	sin autor	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sin instrumento	1 fotocopia	Sones con banda - Arriba Pichataro (Banda El Recodo) (youtube.com)
197	Aires tarascos	Marcos A. Jiménez/ arreglo de José Vallejo A.	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	bajo y platos	1 hoja a mano	Sin notas
198	Sapichu//Atrás: Caray/No vale la pena	Luis Cuara Amezcua/ /Juan Gabriel	sin lugar	sin fecha	torito	clarinete 1o, 2o, trompeta 1a, 2a//trompeta 1a/sax alto	4 hojas a mano	Sin notas Juan Gabriel Caray (Video Oficial) (youtube.com) Juan Gabriel - No Vale la Pena (En Vivo [Desde el Instituto Nacional de Bellas Artes]) (youtube.com)
199	Sonecito	sin autor	sin lugar	sin fecha	sonecito	barítono	1 hoja a mano por ambos lados	Sin notas
200	Sin Nombre	R. Macías	sin lugar	sin fecha	Sin estilo	sax 2o, sax alto, sax tenor, trompeta 1a, 2a, trombón, violín 1o	6 hojas a mano	Atrás de violín 1o: "Señor ten piedad" sax alto

201	Lupe/Tzitziqui Andacurin//Atrás: La Morena/Los Trigales	Teodoro Vicente Lemus//J. C. Bermejo	sin lugar	sin fecha	Son regional tarasco//Corrido	violín A, bajo sib	2 hojas a mano por ambos lados	Sin notas
202	Tonadas para viejos	Sin autor	sin lugar	Sin fecha	Sin estilo	violín A y B	2 hojas a mano	Sin notas
203	Sonecito	F.J.M.	sin lugar	Sin fecha	Sonecito	violines A y B/violín A	1 hoja a mano	Sin notas

LIBROS Y PUBLICACIONES

No.	TÍTULO	AUTOR	EDITORIAL	CONTENIDO	AÑO	LUGAR	NOTAS
1	Mandani Arhini Purépecha Ujtsïkuecha. Breve antología de la música púrepecha	José Alfredo Barrera Próspero Recopilador	Instituto Michoacano de Cultura y Centro de Investigación de la Cultura Purépecha	28 canciones. El Nacional de Luis Cuara Amezcua	de 1991	Morelia	
2	Visual Band Method for wind and percussion instruments	Vernon Leidig y Lennie Niehaus	Highland Music Company	Para Alto Saxophone	de 1965	1311 North Higland Avenue. Hollywood, California.	Blende´s Mission Music CO. 106 W. Mission St. Santa Barbara.
3	Jimmy Dorsey Saxophone Method	Jay Arnold Editor	Robbins Music Corporation N.Y.	A school of modern rhythmic saxophone playing	1940 /1968	USA	
4	Cantos para la fracción del pan	Varios	Comisión de música de la Arquidiócesis de México	18 canciones	de 1974	Impreso en Imp. Martínez Barragán S.A. Miguel E. Schultz no. 28-E. México 4 D.F.	Hecho a mano e impreso. Sello del Santuario del Señor de los Milagros. 8 de junio de 1974. Diócesis de Zamora.
5	Los Cocuyitos	Letra: Prof. Prudencio Patrón Peniche/Música: Prof. Vicente Uvalle	Teatro Pedagógico		de 1938	México D.F.	
6	Salterio Sacro Hispano	Fundada y dirigida por D. Felipe Pedrell	Vidal llimona y Boceta	sólo portada	de 1904	Mallorca 237, Barcelona	Sello -y propiedad- de Salvador Ramos/Sello de Otto y Arzos
7	Strauss Waltzes Instrumental	M.M. Cole Publishing Co.	The Modern Library	sólo portada y contraportada. No. 1204. Price 20 cents	Sin fecha	Chicago, U.S.A.	Artist´s life; Beatiful Blue Danube, the; Kaiser Waltz; Lagoon Waltzes; Life´s Ecstacy; Morning Jounals; Southern Roses; Tales from the Vienna Woods; Wine, Woman and song; Vienna life; You and You.
8	Sones Isleños del lago de Pátzcuaro	Nicolás B. Juárez	D.A.P.P.	Cuadernillo: Tecuerán; Urandén; Yunuén; La Pacanda;Tarácuaro; Janitzio	2 de octubre de 1937	Isla de Jarácuaro, Mich.	Palabras de Antonio Salas León con motivo del 7° aniversario de la creación del municipio de Tzintzuntzan, Mich. El día 2 de octubre de 1937. Cuadernillo sellado y firmado por el autor.
9	Música española Volumen 1, Hernán Pelayo Barítono	Manuel López Quiroga	Spanish Music Center (by arrangement whit Morro Music Corp. NYC NY	Francisco Alegre, Yo soy esa, Romance de la otra, Solo, Marinera de Antequera, La Parrala, Filigrana de oro puro, Paloma "la de Alcalá" frente a frente	1951, 1952, 1953	NY, USA	Llegó por correo: Sr. Luis Cuara Amezcua, San Juan Nuevo, Dtro. De Uruapan. 2 sellos postales/Sello de Repertorio Joaquín López…
10	Suplemento musical de "Mundo Femenino"	Editor musical Pablo Castellanos	s/e	Artículos: La canción mexicana y Manuel M. Ponce/Canciones: Soñó mi mente loca y Si alguna vez	Sin fecha	s/l	Cortesía a nuestras lectoras, de la "Productora e Importadora de Papel, S.A."
11	Damaso Cárdenas (del Río). Marcha de Miguel Herrera A.	Directora Ema Ofelia González	Periódico no. 4 "Coahuayana"	C. Gral. Don Damaso Cárdenas, Gobernador del Estado de Michoacán	febrero 1 de 1955	Coahuayana, Mich.	
12	Forewords. Album of favorite Strauss Waltzes	Maissaye Bogus Lauroth, Edited, Fingered and	M.M. Cole Pub. Co.	Tales of the Vienna Woods; The Beatiful Blue Danube; Wine, Woman and Song; Morning Journals; Artist's Life; Viena Life; You and You; Southern Roses;	de 1939	Chicago, U.S.A.	32 hojas impresas. Parece incompleto

		Arranged		Kaiser Waltz; Life's Ecstacy; Lagoon Waltzes			
13	Marcha-Triunfal	Letra: Sr. Pbro. Federico Escobedo/Musica: Srita. Ma. Guadalupe Ledezma	U.F.C.M.	Impreso en las Escuelas de Artes y Oficios Técnicas; Editado por el Comité Central de la U.F.C.M	11 de octubre de 1933	Puebla	Ejecutada por primera vez en la Asamblea Diocesana
14	Método de Clarinete	G. Parés/Trad. G.J. Llompart	Enrique Lemoine y Ca.		de 1899	París-Bruselas. Made in France	
15	Sin portada	Sin autor	Sin Ed.	Ejercicios para cornetas y cajas o tambores. 14 páginas.	Sin fecha	Sin lugar	Cuadernillo para Bandas de Guerra de las Misiones Culturales. Cubierta "Julia" Vals
16	Tata Diosari Pirekuicha	Varios	Fímax Publicistas Morelia	Canciones en purépecha	de 1976	San Andrés Tzirondaru, Michoacán	Cuadernillo
17	Sones y abajeños purépecha de San Felipe de los Herreros, Michoacán	Barrera próspero, José Alfredo y Armando Granados Hurtado Compiladores	UMSNH e IMC	Cuaderno de Musicología 11: Composiciones e instrumentaciones para orquesta tradicional del maestro Pablo González Alonso	de 1999	Morelia	
18	Gran Concurso Artístico de la Raza Phurémbe. Sector de la Sierra de Uruapan	Sin autor	Misión Rural 8 y UMSNH	Compilación del desarrollo del concurso	del 16 al 20 de septiembre de 1942	Tingambato, Mich.	Cuadernillo
19	Curso elemental de canto gregoriano	Corporativo	Escuela Superior de Música Sagrada		de 1943	Morelia	
20	Curso elemental de Solfeo Bonifacio Rojas Ramírez	Pbro. Marcelino Guisa Director de "Schola Cantorum	Revista de Cultura Sacro Musical		1 de mayo de 1963	Fímax, Morelia	
21	La Milagrosa	Responsable Odilo Longo, C.M.	Hijas de María		junio de 1963	México D.F.	Revista
22	Nuevos cantos al Señor	José María Álvarez Maestro de capilla de Astorga	Difusora del Libro		12 de marzo de 1966	Madrid	
23	Método para aprender guitarra	Sin autor	impresión: offset publicitario		Sin fecha	México D.F.	Incompleto
24	Instrumentos de Música para Bandas Militares, Bandas Municipales, Orquestas y Jazz	Repertorio Wagner S.A.		Marcas Ancora Grand Prix, Paris-Majetic-Couesnon-Bohland-Kohlert-Hohner President-COMETA-Henri Selmer, París-S.M.L. París-Thibouville-Martín Fréres	30 de Junio de 1955	México D.F. Venustiano Carranza no.7	Para instrumentos finos Pan American-Conn-Holton-Super King-Selmer-París-Elkhart-Olds-Bach Pídase Lista Especial. Lista no. 24-B
25	Violines, Violas, Violoncellos, Contrabajos y sus Accesorios	Repertorio Wagner S.A.			1 de septiembre de 1955	México D.F. Venustiano Carranza no.7	Lista no. 62
26	Lista Ilustrada de Violines, Violas, Violoncelos, Contrabajos de	Repertorio Wagner S.A.			de diciembre de 1965	México D.F.	Lista no. 62

	Cuerda y sus Accesorios						
27	Lista de Precios Catálogo no.100	Wagner		Instrumentos con acabados en latón, niquelado, plateado, plateado con pabellón dorado	Sin fecha		Lista de precios
28	King Musical Instruments				30 de diciembre de 1974	33999 Curtis Boulevard Eastlake, Ohio 44094. U.S.A.	Lista de precios
29	IV Centenario de la Consagración Episcopal de Don Vasco de Quiroga 1er Obispo de Michoacán	Unión Nacional de Estudiantes Católicos, Asociación Católica de la Juventud Mexicana	Misiones Culturales COMISIÓN PRO TARASCOS		1538-1938		

Bibliografía

Acosta Espino, G. (2001). *El conflicto agrario en San Juan Nuevo, Parangaricutiro, Michoacán. Gestación y reconstrucción de la comunidad indígena moderna.* Guadalajara: CIESAS.

Alonso Bolaños, M. (2008). *La "invención" de la música indígena en México: antropología e historia de las políticas culturales en el siglo XX.* Buenos Aires: SB.

Anguiano Equihua, L. (1989). *Parangaricutiro, Evocación.* México: s/e.

Arcos Ramírez, F. (2013). el cosmopolitismo con adjetivos: las alternativas sentimental y dialógica al globalismo liberal. *Anuario de filosofía del derecho*, 255-290.

Arriaga, A. (1966). Vasco de Quiroga fundador de pueblos. *Novohispana*, 1-9.

Arrioja Díaz Viruell, L. A., & Sánchez Silva, C. (2010). La ley de desamortización de 25 de junio de 1856 y las corporaciones civiles: orígenes, alcances y limitaciones. En J. Olveda, *Desmortización y laicismo. La encricijada de la Reforma* (págs. 91-118). Zapopan: Colegio de Jalisco.

Barfield, Thomas (Ed.). (2000). *Diccionario de Antropología.* Gran Bretaña: Siglo XXI.

Barreiro Lastra, J. H. (2019). Investigación, cartelera e interpretación musical de la ópera por decreto en la naciente república mexicana. Lucas Alamán, burguesía, poder e identidad nacional (1823-25, 1830-33). En F. (. Ammetto, *Aspectos de la investigación musicológica actual. Compositores, formas musicales, ejecición, improvisación, arte y paisaje sonoro* (págs. 63-84). Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

Barrero Plazas, Ä. M., Riaño Ospina, K. T., & Rincón Rojas, L. P. (2018). Construyendo el concepto de resiliencia: una revisión de la literatura. *Poiésis*, 121-127.

Batalla Rosado, J. J. (2008). Los Códices Mesoamericanos: Los Métodos de Estudio. *Itinerarios*, 43-65.

Bieletto Bueno, N. (2016). Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular. Texto de reflexión crítica. *Resonancias*, 11-35.

Bitrán Goren, Y. (2016). La investigación musical: la experiencia mexicana. En Y. y. Bitrán Goren, *Pesrspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical Ibermúsicas 2015* (págs. 129-144). Ciudad de México: INBA/CENIDIM.

Bitrán Goren, Y. (2016). La investigación musical: la experiencia mexicana. En Y. y. Bitrán

Goren, *Pesrspectivas y desafíos de la investigación musical en Iberoamérica. Memorias del coloquio iberoamericano sobre investigación musical Ibermúsicas 2015* (págs. 129-144). Ciudad de México: INBA/CENIDIM.

Blackaller, E. L. (s.f.). La música en méxico. *Revista de la universidad*, 29-46.

Bocco, G., Torres, A., & Velázquez, A. (2003). *Las enseñanzas de San Juan. Investigación participativa para el manejo de recursos naturales.* México: INE-Semarnat.

Cabanyes Truffino, J. (2010). Resiliencia: una aproximación al concepto. *Revista de psiquiatría y salud mental*, 145-151.

Candela-Figueroa, M. F. (2019). Análisis de los estudios acerca de 'lo mexicano' propuestos por Samuel Ramos, Octavio Paz y Roger Bartra. *La Colmena*, 59-70.

Carbajal Becerra, G. g. (2013). *La capilla musical de la catedral de Guadalajara durante el siglo XVII y la presencia de músicos indios.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

Carrillo Cázares, A. (1986). “Chiquisnaquis” un indio escribano, artífice de “títulos primordiales” (La Piedad siglo XVIII). *Relaciones*, 187-210.

Castillo Palma, N. A. (2015). Las huellas del oficio y de los sagrado en los nombres nahuas de familias y barrios de Cholula. *Dimensión Antropológica*, 163-203.

Castro Gutiérrez, F. (2016). Los ires y devenires del fundo legal de los pueblos indios. *Históricas Digital*, 69-104.

Castro-Gómez, S. y. (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo globa.* Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Cattafi, C. (2014). Las acepciones del término cosmopolitismo: una aportación a la taxonomía de Kleingeld. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 9-33.

Chamorro, J. A. (s.f.). La música Purhépecha a través de su forma y estructura: Hemiola, cuatrillo, bájeos y armonías. *Relaciones 25*(48), 29-45. Recuperado el 21 de Abril de 2019

Coello de la Rosa, A., & Mateo Dieste, J. L. (2016). *Elogio de la Antropología Histórica. Enfoques, métodos y aplicacionesal estudio del poder y del colonialismo.* Barcelona : UOC.

Coello de la Rosa, A., & Mateo Dieste, J. L. (2016). *Elogio de la Antropología Histórica. Enfoques, métodos y aplicacionesal estudio del poder y del colonialismo.*

Barcelona: UOC.

Cuara Amezcua, S. (1985). *Paricutín.* Nuevo Parangaricutiro: s/e.

Cuara López, D. (2019). *Vivencias del Paricutín y éxodo de San Juan Parangaricutiro.* México: Morevallado Editores.

De la Cadena, Mónica; Starn, Orin. (2010). *Indigeneidades contemporáneas: cultura, política y globalización.* Lima: Instituto francés de estudios andinos.

De Sousa Santos, B. (2021). *Decolonizar la Universidad. El desafío de la justicia cognitiva global.* Buenos Aires: CLACSO.

Derechos del pueblo mexicano. México a traves de sus constituciones (1831-1918). Sección II. (2016). Ciudad de México: Porrua.

Díaz–Santana Garza, L. (2018). *Panorama de la música popular mexicana. Banda, bolero, dance, danzón, norteña, pop, rap y rock.* Zacatecas: Texere.

Dietz, G. (1999). *La comunidad purhépecha es nuestra fuerza. Etnicidad, cultura y religión en un movimiento indígena en Michoacán, México.* Quito-Ecuador: Abya-Yala.

Dimas Huacuz, N. (1986). La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhépecha. *Relaciones*, 297-307.

Dimas Huacuz, N. (s.f.). La tradición de la pirekua en la sociedad p'urhrépecha. *Relaciones 25*(59), 297-307. Recuperado el 4 de Abril de 2019

Dimas Huacuz, N. (s.f.). La tradición de la pirekua en la socuedad p'urhrépecha. *Relaciones 25*(59), 297-307. Recuperado el 4 de Abril de 2019

Dussel, E. (1994). *1492: El encubrimiento del Otro: Hacia el origen del mito de la modernidad.* La Paz: Plural Editores.

Dussel, E. (1994). *1942. El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del mito de la modernidad.* La Paz: Plural.

EAE Business School. (26 de Noviembre de 2018). Obtenido de Deslocalización empresarial: Qué es y sus consecuencias: https://retos-operaciones-logistica.eae.es/deslocalizacion-empresarial/

El Colegio de Michoacán A. C. (2008). *Hombres que tañen las cornetas, pungacucha.* Obtenido de Relación de Michoacán. Instrumentos de consulta: http://etzakutarakua.colmich.edu.mx/proyectos/relaciondemichoacan/indices/indiceCategorias2.asp?letra=h&pagina=25

Escobar, A. (2007). *La Invención del tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del*

desarrollo. Caracas: El perro y la rana.

Fernández Cristlieb, F., & Urquijo Torres, P. S. (2006). Los pueblos de indios tras el proceso de Congregación, 1550-1625. *Boletín de Investigaciones Geográficas*, 145-168.

Fiorentino, G. (2009). *Música española del Renacimiento. Entre tradición oral y transmisión escrita: el equema de la folía en procesos de composición e improvisación.* Granada: Universidad de Granada.

Flores Mercado, G. (2017). *La pirekua como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.* México: IIS-UNAM.

Franco Martínez, J. A. (2016). La trampa neoliberal de la resiliencia. *PAPELES de relaciones ecosociales y cambio global*, 129-138.

Fundación Factor Humá. (7 de septiembre de 2010). Obtenido de Unidad de conocimiento-La resiliencia en las organizaciones: https://factorhuma.org/es/unidades-de-conocimiento-blog/8264-la-resiliencia-en-las-organizaciones

Fusaro, D. (30 de Marzo de 2023). *Resilencia, una palabra del poder*. Obtenido de Posmodernia: https://posmodernia.com/resiliencia-una-palabra-del-poder/

Fuster Ruiz, F. (julio-septiembre de 2001). Archivística, Archivo, Documento de Archivo. (J. S. Aldana, Ed.) *Biblios, 3*(9), 0-21.

Gabany-Guerrero, T. (2005). *Informe final: Las pinturas en los riscos de Parangaricutiro, Michoacán, México.* s/n: FAMSI.

Galeano, E. (2014). *Las venas abiertas de América Latina.* México: Siglo XXI.

García Apolonio, M. (2019). La música coral como proceso de integración social en las misiones jesuitas de la Antigua Califpornia. *Carta Tepa Mayo 4. Revista de Ciencias Sociales*, 63-80.

García del Castillo, J. A., García del Castillo-López, Á., López-Sánchez, C., & Dias, P. C. (2016). Conceptualización teórica de la resiliencia psicosocial y su relación con la salud. *Healt and addictions*, 59-68.

Godoy Aguirre, M. (2014). La nación, el nacionalismo y la música nacional. *Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión"*, 32.

Gomes Moreira, José Aparecido. (2015). *Hacia la Descolonización del Cristianismo en América Latina y el Caribe. La contribución historiográfica de la CEHILA.* Belo Horizonte, MG Brasil: CEHILA/Amerindia.

Gómez de Silva Cano, J. J. (2016). *El derecho agrario mexicano y la Constitución de 1917.* Ciudad de México: Secretaría de Gobernación, Secretaría de Cultura, UNAM, INEHRM.

Gómez, E., & Kotliarenco, M. A. (2010). Resiliencia familiar: un enfoque de investigación e intervención con las familias multiproblemáticas. *Revista de Psicología*, 103-131.

Goody, J. (2008). *La domesticación del pensamiento salvaje.* Madrid: Akal.

Gran Concurso Artístico de la Raza Phurémbe Sector de la Sierra de Uruapan. (1942). Morelia: U.M.S.N.H.

Guerrero Arias, P. (2010). Corazonar desde las sabidurías insurgentes el sentido de las epistemologías dominantes, para construir sentidos otros de la existencia. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 80-94.

Gutiérrez Guzmán, J. (2022). Salvador Guerrero Monge. Músico Nicolaita. *Epistemus. Revista de estudios en música, cognición y cultura*, 98-129.

Hernández Díaz, V. (2011). *Imágenes de piedra en Tzintzuntzan, Michoacán: un arte prehispánico y virreinal .* Ciudad de México: UNAM.

Jauregui, R. M. (2000). Cultura, ética y folklore. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 469-475.

Latham, A. E. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la Música.* México D. F.: FCE.

López Bracamonte, F. M., & Limón Aguirre, F. (2017). Componentes del proceso de resiliencia comunitaria: conocimientos culturales, capacidades sociales y estrategias organizativas. *PSIENCIA Revista Latinoamericana de Ciencia Psicológica*, 1-13.

López, L. A., & Elvira, L. R. (2019). Positivismo en México, Un estudio sobre la obra México: su evolución social. *Araucaria. Revista iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 85-107.

Lugo de Meza, M. (2018). La Resiliencia como elemento esencial de la cultura organizacional. *CIENCIAMATRIA Revista Interdiscuplinaria de Humanidades, Educación, Ciencia y Tecnología*, 93-104.

Madrazo Miranda, M. (2005). Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición. *Contribuciones desde Coatepec*, 115-132.

Martí Pérez, J. (1999). La tradición evocada: Folklor y Folklorismo. En *Tradición oral* (págs. 81-107). Barcelona: Universidad de Cantabria.

Martínez Ayala, J. A. (2013). Afinadito soy yo... La enseñanza no formal de la música tradicional de la Tierra Caliente. *El Mariachi: aprendizajes y realciones* (págs. 1-7). Guadalajara: Colegio de Jalisco.

Martínez Villa, J. (2018). Siluetas del volcán. Crónica, literatura viajera y memoria visual en la construcción del paisaje de Paricutín. *Ciencia Nicolaita*, 94-134.

Menéndez, E. L. (2018). *Colonialismo, Neocolonialismo y racismo. El papel de la ideología y de la ciencia en las estrategias de control y de dominación.* Ciudad de México: UNAM.

Meneses Benítez, M. Y. (2024). Neocapitalismo y resiliencia: la cultura de la autoayuda como mecanismo de adaptación y control. *Ius Humani Revista de Derecho*, 267-290.

Mercado Villalobos, A. (2015). Lo europeo frente a lo mexicano en la música: el caso de Euterpe, revista de música, literatura y variedades 1892-1894. *Trasn*, 1-23.

Mercado Villalobos, A. (2018). La educación musical en México. Estudio de caso en tres ciudades porfirianas. *El Artista*, 23.

Mercado Villalobos, A. (2019). La trompeta: su uso histórico en las bandas de musica de viento mexicanas decimononas. *El Artista*, 18.

Mignolo, W. (2003). *Historias locales/diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo.* Madrid: Akal.

Miranda Godínez, F. (1992). Fray Juan de San Miguel y la fundación de Patamban. Sobre el cómo se hizo la fundación de pueblos michoacanos. *Relaciones*, 225-238.

Moheno, C. (1985). *Las historias y los hombres de San Juan.* Zamora: COLMICH-CONACYT.

Ochoa, A. M. (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización.* Buenos Aires: Norma.

Omar, M. A., & Medrano de Luna, G. (2018). El acordeón norteño mexicano y el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. *Acta Universitaria*, 83-100.

Ortiz Cuara, L. M. (2011). *La Danza de los Kúrpites como danza masculina. Desarrollo de una tradición en un espacio bicultural.* Xalapa: Universidad Veracuzana.

Oservatorio de conflictos mineros de América Latina. (26 de Febrero de 2013). Obtenido de ¿Qué es extractivismo?: https://www.ocmal.org/ique-es-extractivismo/

Oudijk, M. R. (2002). Toma de posesión: Un tema mesoamericano para la legitimación del poder. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 96-131.

Oxfam internacional. (22 de Enero de 2018). Obtenido de Noticias: https://www.oxfam.org/es/notas-prensa/el-1-mas-rico-de-la-poblacion-mundial-acaparo-el-82-de-la-riqueza-generada-el-ano

Pacheco, G. C. (1889). *Disposiciones sobre designación y fraccionamiento de ejidos de los pueblos.* México: Oficina Tip. de la Secretaría de Fomento.

Parra Parra, M. B. (2007). *Pilares de la Resiliencia. Trabajo de graduación.* Cuenca: Universidad del Azuay.

Pedrera Nieto, G. (2007). La desamortización y nacionalización de los bienes de la iglesia en San Cristobal de las Casas, Chiapas. *Pueblos y Fronteras*, 1-41.

Picún, O. y. (2012). El nacionalismo musical mexicano: una lectura desde los sonidos y los silencios. En F. Ramírez, N. Luise, & H. (. Arcieniega, *El arte en tiempos de cambio 1810-1910-2010* (pág. 24). México: UNAM.

Piña Chan, R. (2018). *Una visión del México Prehispánico.* Ciudad de México: UNAM.

Plá, R. (1987). *Los Días del Volcán Paricutín.* Morelia: Instituto Michoacano de Cultura.

Prat Ferrer, J. J. (2006). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, 229-248.

Real Academia Española. (2 de Mayo de 2023). Obtenido de Diccionario de la lengua española: https://dle.rae.es/resiliencia

Reglamento de la Danza de los Kúrpites. (3 de Febrero de 2010). *Peródico Oficial del Gobierno del Estado de Michoacán de Ocampo Fundado en 1867*, págs. 1-7.

Reynoso Riqué, C. (2007). Acercamiento a la música purépecha. *Redes de Música: música y musicología desde Baja California*, 7-15.

Robles, F. (s.f.). *lifeder.com*. Obtenido de ¿Qué es la Externalización e Internalización de costos?: https://www.lifeder.com/externalizacion-internalizacion-costos/

Rodríguez Prieto, R. (2014). Etnocapitalismo. Esencialismo identitario y globalización en el siglo XXI. En R. L. Soriao Días, & P. Cruz Zúñiga, *ALIANZA DE CIVILIZACIONES, POLÍTICAS MIGRATORIAS Y EDUCACIÓN* (págs. 51-72). Sevilla: Aconcagua Libros.

Sánchez Ayala, E. (2015). *La transformación de la música tradicional purépecha de Michoacán ante los medios musicales predominantes y la función que tiene como medio de acompañamiento en diferentes eventos culturales.* Guadalajara: s/e.

Schöndube, O. (s.f.). Instrumentos musicales del occidente de México: las tumbas de tiro y otras evidencias. *Relaciones 25*(28), 85-110.

Se Sousa Santos, B. (2020). *La cruel pedagogía del virus.* Buenos Aires: CLACSO.

Tamayo Ángeles, W. (1997). *Folclore. Derecho a la cultura propia.* Lima: IIDH y AI.

Tejeda Alvarado, F. (2019). *El Lienzo de Jucutacato. Códice postcortesiano.* Ciudad de México: LXIV Legislatura de la Cámara de Diputados.

Una antropóloga en la luna. (7 de Enero de 2024). Obtenido de https://www.facebook.com/unaantropologa.enlaluna

Uriarte Arciniega, J. d. (2010). La Resiliencia comunitaria en situaciones catastróficas y de emergencia. *International Journal of Developmental and Educational Psycology*, 687-693.

Vega, H. (15 de Octubre de 2010). La música tradicional mexicana: entre el folklore, la tradición y la word music. *História Actual Online 2010*(23), 155-169.

Velazco, J. (1998). El nacionalismo musical mexicano. *Cuadernos de música Iberoamericana*, 65-78.

Zacapantzi Quintero, H. (2022). *Apellidos Nahuatl del Altepetl de Tepoyanco.* Ciudad de México: INAH/INEHRM.

Zavala Alfaro, D. (1972). *Agonía y éxtasis de un pueblo.* Morelia: Fimax Publicistas.

Luz María Erandin Ortiz Cuara

EL ACERVO MUSICAL DE LA FAMILIA CUARA Resiliencia cultural en la música tradicional purépecha de Par

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Detalles del documento

Identificador de la entrega
trn:oid:::3117:434600820

Fecha de entrega
27 feb 2025, 12:33 p.m. GMT-6

Fecha de descarga
27 feb 2025, 1:36 p.m. GMT-6

Nombre de archivo
EL ACERVO MUSICAL DE LA FAMILIA CUARA Resiliencia cultural en la música tradicional purépec....pdf

Tamaño de archivo
13.5 MB

396 Páginas

167,259 Palabras

813,349 Caracteres

26% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

Fuentes principales

26% Fuentes de Internet

6% Publicaciones

0% Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

Marcas de integridad

N.º de alerta de integridad para revisión

Caracteres reemplazados
101 caracteres sospechosos en N.º de páginas
Las letras son intercambiadas por caracteres similares de otro alfabeto.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
Programa educativo	Programa Institucional de Doctorado en Historia	
Título del trabajo	EL ACERVO CULTURAL DE LA FAMILIA CUARA. Resiliencia cultural en la música tradicional purépecha de Parangaricutiro	
	Nombre	**Correo electrónico**
Autor/es	Luz María Erandin Ortiz Cuara	erandicuar
Director	Dení Treja Barajas	dtrejo.tla(a
Codirector	Antonio Ruíz Caballero	antonio.ruiz.c
Coordinador del programa	Francisco Javier Dosil Mancilla	fjdosil@

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	**Uso (sí/no)**	**Descripción**
Asistencia en la redacción	No	

Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	**Uso (sí/no)**	**Descripción**
Traducción al español	Sí	Traductor en línea. Abstract
Traducción a otra lengua	No	
Revisión y corrección de estilo	No	
Análisis de datos	No	
Búsqueda y organización de información	No	
Formateo de las referencias bibliográficas	No	
Generación de contenido multimedia	No	
Otro		

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Luz María Erandin Ortiz Cuara
Lugar y fecha	Morelia, Michoacán. 27 de febrero de 2025