



TRANS 26 (2022)

***Ko'oten boox*, un ejemplo de la adaptación de los géneros cubanos en la tradición musical yucateca (1880-1910)**

Claudio Ramírez Uribe (Universidad Complutense de Madrid-UCM)

Resumen

Entre 1880 y 1910, Cuba y Yucatán sufrieron cambios sociales y económicos importantes; la relación cultural cubano-yucateca se establece como una constante. Esta dinámica se vio ampliamente reflejada en las giras de compañías teatrales y de bufos cubanos en la región del sureste mexicano y en la importación de las músicas cubanas de moda en el momento. Al ser utilizados y modificados por los músicos yucatecos, los géneros cubanos comenzaron a referir a una nueva identidad regional yucateca. El propósito de este trabajo es analizar cómo es que dicha reinención y resignificación se manifiesta en la guaracha *Ko'oten boox* del compositor yucateco Cirilo Baqueiro *Chan Cil* (1848-1910). El análisis musical y semiótico permite valorar gustos musicales a finales del siglo XIX y comienzos del XX en Yucatán. Igualmente, permite analizar cómo las músicas se convierten en vehículos de identidades múltiples y con significados variados en el Caribe.

Palabras clave

Guaracha; cultura maya; Yucatán; Cuba; resignificación; símbolos musicales; Caribe; circulación cultural.

Fecha de recepción: julio 2022

Fecha de aceptación: noviembre 2022

Fecha de publicación: diciembre 2022

Abstract

Around 1880 and 1910, Cuba and Yucatan suffered significant social and economic changes. During this period, the cultural relations between these two regions became a constant. This dynamic was very noticeable in the tours that Cuban theatrical and Bufo companies did across South-East Mexico and the increasing impact of Cuban popular music alongside these artistic movements from the island to the continent. Once these musical styles were used and modified by musicians from Yucatan, the Cuban musical genres started to refer to a new regional Yucatan identity. Therefore, this research analyzes how much reinvention and resignification are present in the Yucatan composer Cirilo Baqueiro *Chan Cil's* (1848-1910) guaracha: *Ko'oten boox*. The musical and semiotic analysis allows the evaluation of the late XIX century and the early XX century's musical taste in Yucatan. At the same time, it assesses how music in the Caribbean became a vehicle for multiple identities with contrasting significations.

Keywords

Guaracha; Mayan culture; Yucatan; Cuba; resignification; musical symbols; Caribbean; cultural circulation

Received: July 2022

Acceptance Date: November 2022

Release Date: December 2022

Ko'oten boox, un ejemplo de la adaptación de los géneros cubanos en la tradición musical yucateca (1880-1910)

Claudio Ramírez Uribe (Universidad Complutense de Madrid-UCM)

Introducción

La cultura musical yucateca presenta características particulares que la diferencian de otras tradiciones musicales de México. Su relativo aislamiento del resto del país, hasta bien entrado el siglo XX, provocó que una buena parte de los intercambios y contactos comerciales y culturales de la Península de Yucatán del siglo XIX y comienzos del XX se produjeran con el resto del Caribe y con Europa y los Estados Unidos de manera directa. De estos intercambios, destaca el fuerte contacto con la isla de Cuba. Si bien es cierto que dicha relación se venía produciendo desde el periodo colonial, cobró una relevancia importante hacia la década de 1880 en adelante. Como se presenta en el presente artículo, la música de la isla y el teatro de las compañías bufo-cubanas impactaron de tal manera la escena urbana yucateca (con Mérida como su epicentro) que esta se distanció aún más de otros repertorios musicales del resto de México, como los “sones” mexicanos con sus diferentes variantes, por ejemplo.

Precisamente, el objetivo de este trabajo es analizar la influencia musical y escénica cubanas en Yucatán. Se toma como referencia de estudio la guaracha yucateca *Ko'oten boox*, conservada por la tradición oral, y compuesta probablemente entre 1890 y 1910 por el compositor local Cirlio Baqueiro Preve “Chan Cil”. Al mismo tiempo, se plantea cómo los propios discursos identitarios regionales de Yucatán a finales del siglo XIX, junto con los conflictos étnicos y políticos locales, moldearon a su vez a las músicas extranjeras cubanas en nuevos productos culturales yucatecos.

El orden en el que se estructura el presente artículo inicia con una sección en la que se aborda el recorrido histórico de las relaciones musicales y culturales cubano-yucatecas a lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. Especialmente en lo relacionado a las compañías de teatro cómico y bufo y las músicas con las que estas compañías solían musicalizar sus actos. La tesis doctoral de Mario Quijano (2016), centrada en el fenómeno de la zarzuela en Yucatán, fue relevante para esta sección de la investigación; la cual se contrasta con otras fuentes bibliográficas, entre las que destaca el trabajo de Elisabeth Cunin (2009) sobre la influencia de los personajes bufos cubanos en los escenarios yucatecos. A su vez, resultan de gran relevancia los aportes de Luis Pérez (2021) en cuanto a los datos biográficos de los músicos y compositores yucatecos del periodo estudiado.

A continuación, el texto se centra en discutir el cómo las complejas relaciones étnicas y culturales en Yucatán se volcaron en los contenidos del teatro y las músicas regionales: los conflictos bélicos, la conformación de un discurso “mediador” centrado en enfatizar rasgos en común entre los elementos en pugna en la región y la gestación de los personajes del “mestizo y la mestiza yucatecos” como personajes a la vez generadores de protesta social y también como referentes de un nuevo *status quo* regional. El estudio antropológico que Guadalupe Reyes (2003) realizó sobre el carnaval de Mérida permite analizar los productos y los “cómos” sobre la gestación de estos diálogos étnico-culturales en Yucatán. A esto se suma la aportación de Antonio Prieto (2007) en su trabajo monográfico sobre la cantante y actriz de teatro regional yucateco Ofelia Zapata “Petrona”. Por otro lado, la investigación de Briceño y Lewin (2016) señala la importancia de la lengua maya como un símbolo de identidad regional, independientemente de los orígenes socioeconómicos o étnico-culturales. Una cantidad importante de la población de Yucatán, no exclusivamente las

comunidades o población indígena local, habla y entiende la lengua maya, o al menos conoce algunas palabras. Esta lengua, a su vez, se convirtió en un fuerte elemento simbólico y de significado local que separa la producción artística yucateca de la del resto del país. Ejemplo de ello es, precisamente la guaracha de Cirilo Baqueiro Preve: *Ko'oten boox*.

Finalmente, para el proceso de análisis de la guaracha, se utiliza una metodología que imbrica dos perspectivas: 1) el análisis semiótico de la música. Se entiende que el fenómeno musical con todos sus componentes (emisores-contenido-receptores-replicadores, etc.) poseen cargas simbólicas y semánticas. Ello quiere decir que: la música está dotada de significados que son comprendidos de una o varias maneras y replicados, a su vez, de manera polisémica. Para dicha sección del análisis, el presente artículo se basa en las propuestas de Leonard B. Meyer (2001), Pablo Vila (1996), Josep Martí (1996) y Gonzalo Camacho (2007). 2) Los mencionados autores y planteamientos teóricos son concatenados con el análisis formal de la edición para voz y piano de *Ko'oten boox* realizada por Pedro Carlos Herrera en 2007 y que se encuentra en el *Cancionero* coordinado por Álvaro Vega y editado por Enrique Martín. En esta segunda sección se analizan los distintos patrones melódicos y metrorrítmicos, junto con ciertos rasgos estéticos y formales de las músicas cubanas de mediados a finales del siglo XIX, tales como habanera, danzón y guaracha, entre otras.

Yucatán y Cuba, una tradición musical simbiótica

Desde sus orígenes, la canción yucateca fue una corriente artística popular (Martínez 2014: 39), diferenciable a la del resto de México. Precisamente, en las expresiones artísticas peninsulares, como el teatro y la música, es posible visibilizar la idea de Elisabeth Cunin (2009: 34): “Yucatán es conocido en México por sus veleidades autonomistas, tanto en materia política como cultural. La referencia a una “identidad yucateca” específica es omnipresente en los discursos cotidianos e institucionales”. A la par de estas inquietudes, la ciudad de Mérida, capital del estado, se vio enormemente favorecida: la población de la ciudad aumentó de 36.634 habitantes a 96.660 (Quintal-Medina 2016: 53). La bonanza henequenera, soportada por el grueso de la población maya rural (sojuzgada y explotada), propició también la llegada de migrantes de otras zonas del país y de extranjeros (como españoles y sirio-libaneses) en busca de invertir y beneficiarse de la creciente economía local (Quintal–Medina 2016: 54).



Imagen 1. Ex Hacienda de Yaxcopoil (Yucatán). Fotografía del autor en trabajo de campo.

Una importante cantidad de músicos urbanos, tanto profesionales como diletantes, así como varios poetas, provenían de los círculos acomodados locales. El impulso y consumo cultural aristocrático, arriba mencionado, promovió la importación y producción local de música: zarzuela, teatro musical, canciones y danzas (Martín 2002: 57-75).

El trovador más reconocido de esta época fue Cirilo Baqueiro Preve “Chan Chil”¹, quien era una figura señera en los carnavales meridianos (Martín 2014: 71) desde la década de los ochenta del siglo XIX. No obstante, esto no quiere decir que el grueso de la población estuviera ajena a esta revolución artística, pues como lo apunta Enrique Martín (2002: 59-61): “...existía otra forma culta del consumo de la música, la cual –como las retretas de la banda– era disfrutada por todas las clases sociales de Mérida (juntas, pero no revueltas): el teatro”. Mario Quijano expande esta idea al señalar que el consumo musical meridano fue influido por varios factores y agentes desde finales del siglo XIX y comienzos del XX (Quijano 2016: 205). Con esto se refiere sobre todo a los espacios en que se desarrollaba la música urbana yucateca: serenatas, retretas semanales y recitales privados, así como al repertorio de las estudiantinas, que incluía piezas de óperas y zarzuelas (Quijano 2016: 205) y las giras de compañías extranjeras:

Los bailes traídos a la Península por las compañías extranjeras fueron conformando un gusto musical que entraría a las diversas manifestaciones de diversión popular, ya que si se toma en cuenta que posteriormente llegarían los bufos cubanos, con congas y guarachas, éstas junto con los bailes españoles (siendo Cuba colonia española para el siglo XIX) conforman los antecedentes de la música folklórica peninsular (Quijano 2016: 50).

Las giras de circos y teatro cómico fueron acogidas y apreciadas en Mérida; destacaron, por ejemplo, las giras del Circo Orrin a finales del siglo XIX y comienzos del XX (Quijano 2016: 206-208). Dentro de los escenarios y espacios locales, Mario Quijano destaca al Teatro Peón Contreras y al Circo-Teatro Yucateco². Elisabeth Cunin señala, a su vez, que el Peón Contreras se especializaba en obras europeas o de corte europeo, mientras que otros espacios, además del Circo-Teatro Yucateco, tenían un repertorio más variado; Algunos ejemplos eran los teatros Mérida, Olimpia, Apolo y Colonial (Cunin 2009: 38). Por otro lado, Juan José Cervera rescata que, en Mérida, las compañías

¹ Su biografía, que aquí se resume, aparece como una entrada en el *Diccionario de la Canción yucateca* (Pérez 2021: 70-71): “Trovador y compositor. Nace en el barrio de Guadalupe, donde es bautizado el 3 de enero de 1849. Se le conoce con el sobrenombre de “Chan Cil”, que significa en maya “pequeño Cirilo”, para diferenciarlo de su padre, el coronel Cirilo Baqueiro Cámara, jefe de operaciones militares de la ciudad de Campeche, depuesto en mayo de 1858. Por tal motivo, se avecina con su familia en Mérida [...] A fines de los años setenta, comienza a figurar en modestos escenarios de la ciudad [...] integra un grupo de cuerdas (“concierto” le llamaban entonces), que llega a ser muy conocido y apreciado en Mérida y en poblaciones del interior del estado. A partir de 1880, musicaliza varios poemas de José Peón Contreras. Entre ellos, la canción-danza “Despedida” [...] En 1877, es socio del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación [...] y aparece en los carnavales de Mérida dirigiendo estudiantinas [...] En 1892, colabora en la sección musical del periódico *El Recreo Artístico*, dirigido por Arturo Cosgaya. Obras suyas aparecen publicadas en el semanario J. Jacinto Cuevas (1888 y 1894), como la barcarola “Amelia”, con letra de Amado García, y el danzón “Pedrito”. A fines de 1895, Cosgaya publica en *La Gaceta Musical* la partitura de la guaracha *La mestiza*, que era parte “de la revista inédita titulada Mérida al vuelo”. Poco antes, en el mes de junio, la había estrenado en el Teatro Peón Contreras la simpática tiple cómica, Amadita Morales. [...] De su total autoría son la guaracha “Ko’oten boox” y el vals “Las delicias”, ésta la dedica al Club Anarquista en el carnaval de 1895, y se publica en *La Gaceta Musical*. [...] Por su fecunda aportación musical se le reconoce como “El Padre de la Canción Yucateca”. Varias letras de sus canciones son incluidas en los dos tomos de *El ruiseñor yucateco* (1902- 1906). En el *Cancionero* (1909), llamado de “Chan Cil”, se incluyen 8 partituras de sus canciones más conocidas. Fallece a los 61 años”.

² “Entre el Peón Contreras, el Circo Teatro Yucateco y los demás espacios de entretenimiento, la variedad de espectáculos que se presentaban en Mérida era amplia llegando nuevos géneros de moda que competían entre sí para captar al público” (Quijano 2016: 210).

teatrales y agrupaciones musicales cubanas se presentaban en el Circo Orrin, el teatro Peón Contreras y el Circo-Teatro Yucateco (Cervera 2007: 89), por lo que el Peón Contreras sí estaba abierto a una programación más diversa, tanto por sus diferentes procedencias como por los géneros musicales.



Imagen 2. Escalinata principal del Teatro Peón Contreras (Mérida, Yucatán).

Fotografía del autor en trabajo de campo.

Por lo tanto, el teatro y los espectáculos escénicos fueron uno de los principales puntos de encuentro de zarzuelas (Martínez 2014: 38) y de las danzas y canciones populares, muchas de las cuales eran de origen cubano: habaneras, guarachas, o danzones. Si bien es cierto que la influencia musical cubana en la Península se incrementó y sufrió un desarrollo exponencial hacia la década de 1880 (Quijano 2016: 98), esta tiene antecedentes rastreables más antiguos. Un ejemplo son las ediciones de *La Guirnalda*, periódico literario meridano publicado entre abril de 1860 y febrero de 1861. En dicho periódico se publicaban partituras de música y canto; entre ellas, algunas danzas de influencia cubana, tales como *El dos de junio* de Juan B. Ayala o *La Paquita* de Crescencia Correa (Pérez 2021: 392-393).

Por otro lado, Elisabeth Cunin propone los años de 1831 y 1845 como antecedentes que constatan la relación entre compañías de artistas y teatros cubanos y yucatecos (Cunin 2009: 39). Concretamente señala que en 1831 un teatro meridano escribió a La Habana para confirmar que una compañía cubana inauguraría su teatro y en 1845 el empresario meridano Méndez Sierra viajó a La Habana para regresar con varios actores y actrices cubanas (Cunin 2009: 39). Al mismo tiempo, se puede considerar como un antecedente de la simbiosis musical cubano-yucateca a la dinastía familiar de los Cuevas. Álvaro Vega puntualiza que fue Mariano Cuevas, cubano contratado a principios del siglo XIX por la catedral meridana, el fundador de la dinastía en México (Vega 2010: 255). Acorde a lo investigado por Mario Quijano, este músico habanero se trasladó a Mérida para ser maestro del coro de la Catedral (Quijano 2016: 412).

Posteriormente, su hijo José Jacinto Cuevas (1832-1878), a quien Luis Pérez Sabido lo ha identificado como expósito³, fue: “el principal promotor de la vida musical de Mérida en la segunda mitad del siglo XIX” (Pérez 2021: 246). José Jacinto es recordado no solo como compositor del *Himno patriótico yucateco* (1867), sino también como el fundador y director del primer Conservatorio de Música de Yucatán (1873) (Vega 2010: 255), el cual cerró sus puertas en 1882 (Cervera 2007: 90-91)⁴. A su muerte, se continuó el legado musical de esta familia cubano-yucateca al fundar en 1888 el *Semanario J. Jacinto Cuevas: composiciones musicales para piano forte por varios autores yucatecos*, editado por Juan D. Cuevas. Esta publicación dejó de producirse seis años después, en 1894 (Vega 2010: 254).

Así como las ediciones de música con influencia cubana y las giras de compañías cubanas proliferaban en estos años, también lo hacía la presencia de migrantes cubanos, muchos de ellos refugiados de las guerras de independencia que se estaban desarrollando en Cuba en la segunda mitad del siglo XIX (Pérez Montfort 2007: 237)⁵. Estos grupos migratorios llevaron consigo sus tradiciones y gustos musicales; entre ellos las compañías de bufos cubanos, las cuales trazaron algunas de sus rutas más exitosas entre los puertos de La Habana, Veracruz, Campeche y Progreso y las ciudades del sureste mexicano como Mérida y San Juan Bautista de Tabasco –hoy Villahermosa– (Flores-Dueñas 2010: 244). Sobre la relación de las giras internacionales de compañías de bufos cubanos y la inestabilidad política de la isla, Mario Quijano señala lo siguiente –enfocándose a México y Yucatán–:

Fue la década de los ochenta la que afianzó el gusto por la zarzuela con la visita de compañías provenientes del centro de la República y Cuba. Del Caribe empezaron a llegar a la capital yucateca compañías de bufos cubanos con un peculiar carácter cómico que encontraría especial reverberación con la idiosincrasia local. Es dentro de este aspecto que el contacto con el teatro cubano se dibuja como un antecedente del teatro regional yucateco [...] Debido a la situación política de la isla, los artistas del género optaron por pasarse a otro o bien buscaron otras geografías (Quijano 2016: 412).

Este tipo de compañías cubanas incrementaron sus giras en Yucatán en la década de 1880. Un ejemplo es que en abril de 1885 se presentó la Compañía de Bufos-Habaneros de Miguel Salas en el Teatro Peón Contreras (Quijano 2016: 412)⁶, la cual ofrecía “juguetes cómicos” como: *El Chiflado*, *El Dr. Garrido*, *Tanto le dan al buey y manso*, *Ataques de nervios*, *El Caneca* y las guarachas: *El saludo de Anáhuac*⁷ *Aguanta hasta que te mueras*, *La Angelita*, y *La risa de la vieja*, además de la

³ “Lo bautizan en el sagrario de la catedral, el 20 de agosto de 1832, cinco días después de haberlo encontrado a las puertas del domicilio de don Mariano (Libro número. 50, fojas 60 y vuelta, del Archivo Arzobispal)” (Pérez 2021: 246).

⁴ El antecedente de esta institución fue la Sociedad Filarmónica de Mérida también fundada por José Jacinto (Pérez 2021: 247).

⁵ Un ejemplo fue la cubana Amalia Simoni de Agramonte, quien fue profesora de canto del Conservatorio Yucateco hasta 1875 y contribuyó permanentemente con la independencia cubana de España (Quijano 2016: 412). Amalia Simoni era la viuda de Ignacio Agramonte, Mayor General de la primera guerra de independencia de Cuba (1868-1878), fallecido en combate en 1873.

⁶ Jesús Flores y Escalante (1993: 8) la nombra como: “pequeña Compañía Bufo-Cubana de Salsas”.

⁷ La letra de esta guaracha, cuya autoría es del propio Miguel Salas, es la siguiente (Quijano 2016: 99): A la patria de Anáhuac/ el saludo le damos;/ con tierno amor, con cariño/ y con fe le cantamos./ Oh, patria de Guatimoc/ que aquí los bufos están,/ para celebrar tus galas/ y tus bellezas cantar./ Es esta tierra un nido de primores/ que el mundo tiene que admirar;/ en sus entrañas se halla puro el oro/ y hay en sus mujeres gracia angelical”.

presentación de danzones al estilo habanero (Flores 1993: 8)⁸. El año anterior se habían presentado en el Teatro Principal de la Ciudad de México; más concretamente tuvieron su debut el sábado 28 de junio (Quijano 2016: 99) y sus presentaciones se alargaron hasta el 3 de agosto.

Mario Quijano describe el programa con el que debutaron en la capital del país (2016: 99): “Danzón por la orquesta habanera; pieza en un acto del *género catedrático*, titulada *Retórica y Poética*; la Guaracha *Dame tu amor*, cantada por la Ramírez y por Calle, Prado, Ramírez y Valdés; el juguete en un acto *Artistas para Palos*, original del mismo Salas; la Guaracha *La callejera*, y la pieza *Un baile por fuera*”. Si bien parece que los sainetes y chistes no causaron una sensación positiva en el público, pasó lo contrario con las músicas de la compañía; los danzones, danzas y guarachas eran muy bien recibidos y aplaudidos (Quijano 2016: 99).

La compañía de Salas volvió a probar suerte en Yucatán al final de la década, pues en 1889 en *El voto público* se mencionó que los “Bufos de Salas” había actuado en Puerto Progreso y que los “trabajos” de la compañía merecían ser vistos (Quijano 2016: 100). Igualmente, en ese año se presentó un “cuadro de bufos” habaneros que presentaron piezas ligeras, parodias de óperas, guarachas y habaneras (Quijano 2016: 100). Para Mario Quijano, estos bufos habaneros son, precisamente, la compañía de Miguel Salas (Quijano 2016: 100).

En el caso de la asimilación en Yucatán de géneros musicales cubanos (como el danzón, por ejemplo)⁹, esta no se limitó a la música; tanto el formato orquestal como la forma de bailarlo tuvieron características muy particulares, acopladas al medio peninsular. Ejemplo de ello es que el formato de las orquestas danzoneras seguía siendo cubano, aunque fue readaptado al contexto de la jarana yucateca (Flores 1993: 10). Este género en particular tuvo una particular acogida en la Península gracias a su inserción en los carnavales entre 1899 y 1904 (Quijano 2016: 100). Por lo tanto, los compositores yucatecos, activos en el cambio de siglo, estaban más vinculados con los estilos y tradiciones caribeñas que con el resto de la república mexicana (Pérez Montfort 2007: 257) y como lo señala Victoria Novelo: “Los poetas yucatecos pusieron al servicio del cancionero vernáculo de comienzos del siglo XX, letras que serían cantadas al ritmo de guarachas y otros ritmos caribeños, y junto con las décimas cubanas que se popularizaron a través de las compañías bufo-cubanas que actuaron en Mérida, fueron construyendo la canción romántica del Mayab” (Quijano 2016: 412).

Poco a poco, los músicos yucatecos fueron modificando los géneros cubanos y adaptándolos a su contexto cultural (Évora 2001: 203): “...la contradanza, la habanera y el danzón cubanos, que en su momento formaron parte de aquellas influencias, después se convirtieron en bailes mestizos urbanos...” Ya a comienzos del siglo XX y gracias al caudal de influencias musicales caribeñas y a su popularidad en la Península, el germen de nuevos estilos musicales yucatecos con influencias cubanas comenzó a tomar forma. Lo culto y lo popular, en palabras de Mario Quijano, se separó aún más:

A principios del siglo XX se perfilaba lo que compondría un género vigente hasta nuestros días, el de la canción yucateca, alrededor de Cirilo Baqueiro Preve “Chan Cil” y con la aparición de material musical accesible al consumo masivo como fue el “El Ruiseñor Yucateco”, reunido en dos tomos entre 1902 y 1906 y el conocido “Cancionero” de Chan Cil impreso por Luis Rosado Vega en 1909. Aunque la música impresa se comercializaba

⁸ Mario Quijano nombra dicho repertorio de la siguiente manera (Quijano 2016: 100): *El chiflado*, *El doctor Garrido*, *Tanto dan al buey y al manso*, *Ataque de nervios*, *Caneca* (parodia de *El Trovador*) y las guarachas *El saludo del Anáhuac*, *Aguanta hasta que te mueras*, *La angelina* y *La risa de la vieja*.

⁹ El danzón llegó a la Península en la segunda mitad del siglo XIX, aunque no existe un consenso en cuanto a la fecha exacta.

desde el siglo XIX en las tiendas especializadas, con el surgimiento de estas canciones más cercanas al gusto popular, la separación entre lo popular y lo académico terminó de producirse, y con ello la escisión de gustos por clases sociales (2016: 215).

Resulta interesante notar cómo, desde la primera mitad del siglo XIX, los músicos, las músicas y las giras de compañías y conjuntos cubanos comenzaron a influir la producción de compositores y músicos locales; desde las habaneras, el danzón y la canción oriental, hasta la posterior simbiosis cubano-yucateca de la clave/criolla, la música popular urbana de la Península apuntaba a una relación estrecha con el Caribe. Por lo tanto, el comentario de Mario Quijano (2016: 99), al señalar que el teatro vernáculo cubano “no fue exitoso como se hubiera esperado”, y que tendría que vivirse el periodo revolucionario mexicano para que la crítica social-popular de los bufos se consolidara en el teatro cómico-regional yucateco (Quijano 2016: 99), puede ser reevaluada al analizar la construcción de “una” identidad regional yucateca con influencias del Caribe insular desde décadas previas al estallido de la Revolución mexicana de 1910 (al menos, desde la relación musical cubano-yucateca).

Con esto quiero decir que, ya desde finales del siglo XIX, compositores yucatecos (tanto académicos como empíricos) comenzaron a componer danzones, danzas y guarachas de factura local¹⁰; al parecer, y como lo está proponiendo el presente trabajo, la influencia más fuerte se presentó, en estos comienzos, en la música, más que en las tramas escénicas de mofa y crítica social; la cual, sin duda, cobró una relevancia mucho más significativa con el teatro regional yucateco posrevolucionario, y con nuevas influencias emanadas de Cuba. Sobre la facilidad del uso y las posibilidades de la música para representar identidades diversas de manera paralela, Pablo Vila (1996) señala que:

Los múltiples códigos que operan en un evento musical (algunos de ellos no estrictamente musicales: códigos teatrales, de danza, lingüísticos, etc.) explicarían la importancia y complejidad de la música como interpeladora de identidades, y esto es algo que la distinguiría de otras manifestaciones de cultura popular de carácter menos polisémico. A su vez, como el sonido en sí mismo es un sistema de estratos múltiples, los códigos estrictamente musicales también son variados (Middleton 1990: 173). De ahí la posibilidad que tiene un mismo tipo de música de interpelar a actores sociales muy distintos, sobre todo si tenemos en cuenta que dichos códigos, lejos de reforzarse el uno al otro, muchas veces pueden ser altamente contradictorios.

Con la composición y uso de músicas de origen cubano en la producción artística local, el germen estaba plantado para su posterior desarrollo en el teatro yucateco; y ciertos personajes y temáticas costumbristas “yucatecos” se comenzaron a configurar al son de músicas de influencias cubanas en las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX. Es posible percibir, en estas temáticas cómicas y costumbristas, la influencia bufa cubana (que, quizás no llegaban a consolidar tramas dramáticas más elaboradas). Ejemplo de ello son las guarachas de “Chan Cil” *La mestiza*, a ritmo de habanera (Ramírez 2020), y la que se analiza en este trabajo: *Ko'oten boox*.

¹⁰ Se pueden consultar las siguientes fuentes: Vega, Álvaro. 2010. “Danzas y danzones de la familia Cuevas”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López, Testimonio musical de México núm. 51, pp. 252-257. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH, 2010; Orquesta de Cámara de Mérida. 2017. *Música de salón de autores yucatecos del siglo XIX*. Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Fóster”; Varios Autores. 1994. *Danzones del Porfiriato y la Revolución*. BMG Entertainment Mexico, S.A. de C. V. –AMEF T-44-03, RCA-PECD-367.



Imagen 3. Catedral de Mérida y Ateneo peninsular. Fotografía del autor en trabajo de campo.

Lo maya y mestizo en el teatro y la música en Yucatán

Por lo previamente expuesto, se puede entender al teatro popular yucateco dentro de las circulaciones caribeñas regionales (tanto insulares como peninsulares); por lo que el binomio español/indígena, del marco cultural e identitario regional yucateco “deseado” por las políticas culturales mexicanas de las primeras décadas del siglo XX, utilizó, en realidad, referentes culturales más amplios desde su construcción y que exceden el corsé de esta dicotomía hacia otras procedencias geográficas y étnico-culturales, como la afrocaribeña, por ejemplo (Cunin 2009: 36). Sus personajes principales suelen ser extraídos de las clases medias y populares locales, que se cuestionan el complejo social en el que son dominados. Esto tiene un particular impulso durante y después de la Revolución mexicana:

En tanto el teatro regional se presenta ante todo como “el espíritu del pueblo yucateco”, su historia es simple: es la de un hijo del pueblo [...] Su lenguaje, un castellano en el cual se mezclan palabras, expresiones y tonalidades mayas (Echánove 1944: 287), es una ilustración de esa fusión entre las culturas europea e indígena, una fusión que sería típica de Yucatán y que no dejan de mencionar los exegetas del teatro regional (Cunin 2009: 37-38).

Antonio Prieto sitúa los antecedentes del teatro yucateco con personajes “mestizos” en 1847 y 1874. Para el autor, este tipo de forma de hacer teatro popular yucateco y sus personajes, “extraídos de las calles y plazas de Mérida y sus alrededores” (Prieto 2007: 50) tiene una importante relación con los bufos cubanos.

En este punto cabe señalar el conflicto social que marcó buena parte del panorama sociocultural yucateco del siglo XIX: la Guerra de Castas. En este conflicto no se enfrentaron indígenas mayas y blancos, sino clases desposeídas y oprimidas contra las clases acomodadas opresoras. Se hizo la diferencia entre el “indígena rebelde” (*indioso'b*) y el “ladino”, campesino de clase baja del norte y oeste de la Península, no rebelde al poder hegemónico (vecino o mestizo); los mayas, llamados peyorativamente *macehuales*¹¹, utilizaban los términos en lengua maya de *sits' k'ak* o *xak'aan winik* para llamar lo que se conoce o suele entenderse en español como “mestizo” (Prieto 2007: 49).

La necesidad de “incluir” lo maya en el discurso artístico popular tiene una relación estrecha con la realidad lingüística y cultural, no solo del medio rural yucateco, sino de la propia capital de la región. Así como ha existido una gran cantidad de hablantes de lengua maya en Mérida (inclusive hasta el día de hoy)¹², también esta lengua ha señalado términos a la imposición del español como lengua oficial:

...la maya no sólo es una lengua que los maya hablantes usan en la ciudad de Mérida; también es una lengua que ha permeado las formas de hablar el español [...] tanto el de los maya-hablantes como el de los monolingües de lengua hispana [...] se ha convertido en un marcador de una identidad regional en la que la contribución lingüística originaria ha sido fundamental. Esta lengua la hablan muchas personas y también algunos hablantes la escriben (Briceño-Lewin 2016: 68).

Esto es, como se verá más adelante, lo que se puede apreciar en guarachas como *La mestiza* y *Ko'oten boox*. En esta última, el uso de la lengua maya, la alusión a lo “negro” de la mujer dentro del contenido textual de la guaracha (como término afectivo y de pertenencia) y la música cubana, son símbolos que crean referentes locales que la acercan más a las caribeñas; además de que representan un “nuevo *estatus quo*” alterno al de la Guerra de Castas, en donde una identidad “mestiza”, que pueda encontrar puntos en común en un discurso identitario nuevo, está vinculando entre sus elementos a una sociedad heterogénea, aunque racializada y socioeconómicamente disímil:

En el imaginario yucateco, la identidad “mestiza” del indígena está asociada a un repertorio de signos, entre ellos la lengua, el aspecto físico y el vestuario. [...] lo que en realidad había eran diferentes grados de mezcla socio-cultural que se reflejaba, por ejemplo, en el hecho de que la lengua maya era no sólo la lengua de los indígenas legales, sino también la lengua materna de gran parte de la población, incluso de blancos criados por nanas indígenas. Lo mismo pasaba con el traje regional, que era utilizado tanto por indígenas como por mestizos pobres (“vecinos”) [...] con el paso del tiempo, este atuendo fue convirtiéndose en símbolo de identidad y de tradición yucatecas, al grado de ser adoptado en representaciones escénicas tanto de danzas tradicionales (en especial de las jaranas) como de las obras teatrales que incluían personajes mestizos. Estamos ante un proceso de “folklorización” propio de una cultura regional que busca construir una identidad propia... (Prieto 2007: 49)¹³.

¹¹ Wolfgang Gabbert explica estos términos locales e, igualmente, indica que dentro del imaginario de los campesinos maya-hablantes del norte y el occidente de la Península yucateca, aún en el siglo XXI, los *indios* o *indioso'b* fueron aquellos que quemaron aldeas sin compasión. Al mismo tiempo, los términos *masewal* (o *macehual*) e *indio* continúan teniendo cargas peyorativas y discriminatorias en Yucatán (Gabbert 2001: 481-482).

¹² “...mucho gente la habla y otros más se consideran mayas. Esto se aprecia al recorrer sus calles, interactuar con su población y escuchar las conversaciones que hombres y mujeres tienen en distintos sitios de la ciudad”. (Briceño-Lewin 2016: 66).

¹³ “Se sigue percibiendo, hasta la fecha, una marcada diferencia física y étnica en torno a la distribución de la riqueza y la condición social de la ciudad de Mérida. Los grupos populares son en su muy amplia mayoría personas que presentan

Quizás en una guaracha tan temprana como *Ko'oten boox*, la identidad “mestiza” es apenas un esbozo, que, al triunfo de la revolución y avanzado el siglo XX se desarrolló hasta ser política cultural de Estado. Lo “mestizo”, como puede ser la letra en maya-español de la guaracha, no se entiende solo por el uso de las dos lenguas, sino por el contenido musical “caribeño-cubano” y del teatro popular de la época, como símbolo de unidad entre los yucatecos (Reyes 2003: 108) y de diferenciación con el resto de México. Precisamente, en el año de 1907, y acorde a Antonio Prieto, se estrenó, por Fermín Irabién Rosado y la Compañía de Paco Fuentes y Antonina Arévalo, la obra *La mestiza*¹⁴ en el Circo-Teatro Yucateco (Prieto 2007: 50).

El argumento de la obra guarda una estrecha semejanza con la novela *Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde, donde la pluralidad étnica cubana de comienzos del siglo XIX se ve reflejada; así como el intento de representar los fuertes conflictos de una sociedad racializada que imposibilitan el romance de los personajes centrales: un aristócrata esclavista y una mulata¹⁵. La pieza cómica yucateca, concretamente, narra una historia de amor “trágica” entre un joven de clase alta, comprometido con una mujer de su misma condición social que se enamora de una mestiza, una mujer que, además de provenir de una clase social más baja, tiene características étnico-culturales muy poco deseadas para formar parte de la élite “blanca” local (Prieto 2007: 50). Antonio Prieto señala lo siguiente sobre la representación de los distintos grupos socioculturales yucatecos y los intercambios cubano-yucatecos en el teatro del siglo XIX y comienzos del XX:

Esto tiene particular importancia en el contexto de una región en la cual existe un arraigado racismo, combinado con el clasismo de una sociedad notablemente jerarquizada. Al representar comedias costumbristas con personajes tipo, el teatro regional yucateco no pudo escapar a estos prejuicios, por el contrario, contribuyó a la creación de estereotipos [...] los puentes culturales entre Cuba y Yucatán fueron muy vigorosos durante la primera mitad del siglo pasado, y contribuyeron a un nutrido intercambio de talentos (Prieto 2007: 48).

Esta necesidad y diferenciación del símbolo de lo mestizo en la Península es explicado, nuevamente, por Antonio Prieto de la siguiente manera (Prieto 2007: 49): “...en Yucatán el término “mestizo/a” tiene una connotación distinta a la encontrada en el resto de México, ya que los procesos de identificación étnico-racial surgidos a mediados del siglo XIX, a partir de la llamada “Guerra de Castas”, dieron como resultado una nomenclatura peculiar a esta región”. Por otro lado, Pablo Vila expone el proceso por el cual se explican las luchas de poder en cuanto a la rotulación y uso de los términos generadores de identidad:

...la identidad social y la subjetividad son siempre precarias, contradictorias y en proceso, y los individuos son siempre el espacio de lucha de conflictivas formas de subjetividad [...] las diferentes posiciones de sujeto que convergen para formar lo que a primera vista aparece como un individuo “único y unificado” son en realidad construcciones culturales discursivas [...] Usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en las diferentes construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas [...] lo que se habla y quien puede hablar, son cuestiones relacionadas al poder[...] El objetivo de las luchas por el sentido de las posiciones sociales es tan complejo como el proceso de cambio descrito más arriba. Algunas

el fenotipo maya, mientras que las clases acomodadas son de piel blanca y descienden de las antiguas familias hacendadas del siglo XIX, así como de los migrantes, como sirios y libaneses o de otros estados del país. Así mismo, las personas del sur de la ciudad, los barrios más pobres, conservan apellidos mayas, mientras que, en los barrios más ricos, estos apellidos son prácticamente inexistentes”. (Reyes 2003: 46-47).

¹⁴ No debe confundirse con la guaracha homónima de *Chan Cil* compuesta una década antes.

¹⁵ Este último personaje fue, a la postre, una piedra angular del teatro popular y costumbrista cubano.

veces estos actores sociales que cuestionan las imágenes hegemónicas eligen tratar de modificar el contenido del rótulo que los describe, pero sin cuestionar ni el sistema clasificatorio que los enmarca, ni el nombre que la taxonomía les adjudicó (Hall 1982: 80). En otros casos, dichos actores luchan para cambiar el nombre que el sistema clasificatorio les adjudica, dado que descubren que dicho nombre está tan cargado de contenido hegemónico, que hace imposible el cambio de contenido del rótulo sin un drástico cambio en el nombre. Finalmente, otros grupos son más radicales aún, y proponen un sistema clasificatorio completamente nuevo para poder así cambiar el contenido de la imagen de su grupo (Vila 1996).

Si bien el término o el ser “mestizo”, de características étnicas polisémicas¹⁶, proviene de la imposición de ideologías hegemónicas sobre el grueso de la población indígena y mezclada peninsular, estos últimos lo continúan utilizando como referente identitario, como símbolo de reafirmación social y, finalmente, como figura en que se consolida una protesta social y cultural (a pesar de ser, en principio, un término impuesto desde el eje hegemónico opuesto). De nuevo, esto es una época muy temprana; una versión con una carga simbólica y semántica mucho más abarcadora y desde el eje hegemónico es el género de la evocación maya de los años 20 del siglo XX (con canciones como *El caminante del Mayab* o *Yucalpetén*) o eventos que se han seguido recreando en espacios y momentos socioculturales específicos, como es el día del desfile de mestizas en el carnaval de Mérida:

...el acento está puesto no en lo que distingue a los diversos sectores de la población local, sino en las diferencias entre lo yucateco y lo de fuera. Se busca subrayar el ideal de una sociedad que, pese a su heterogeneidad interna, constituye una comunidad única, especial, con una fisonomía propia, cultural y orgullosamente diversa de otras que integran la nación mexicana. De manera que, con medios simbólicos, se refuerza la identidad regional que se aprecia entre gran parte de los yucatecos y se nutren los sentimientos regionalistas... (Reyes 2003: 107)

Interacciones y apropiaciones: análisis de los cambios de significación en la guaracha yucateca **Ko'oten boox**

Atendiendo al análisis que propone Leonard Meyer en su libro *Emoción y significados en la música* (2001), es posible asumir como “códigos simbólicos”, a las células rítmicas con las que se estructuran los géneros cubanos de moda en Yucatán a finales del siglo XIX; los cuales tienen un significado concreto y consolidado dentro de su contexto musical y, por un consenso general, también unas expectativas determinadas entre los músicos y los escuchas de dicho contexto. Meyer propone que los escuchas tienen distintas maneras y capacidades de designar valores al hecho musical, o más bien, a su escucha (Meyer 2001: 42). Estas diferencias de capacidades están designadas por costumbres y tradiciones; por lo tanto, lo que el autor llama “comportamiento designativo” es cultural, ya que es aprendido (Meyer 2001: 42). Al mismo tiempo, la expectativa¹⁷, o sea, lo que se

¹⁶ “Etnicidad es sobre todo consciencia de identidad grupal. Cuando esta consciencia necesita contenidos expresivos para justificar la “realidad” del constructo social referencial, es cuando se manifiesta en determinadas producciones culturales, como, por ejemplo, la música” (Martí 1996).

¹⁷ “Pero incluso cuando una respuesta habitual resulta inhibida, el conocimiento consciente de la actividad mental implicada en la percepción de la respuesta a la situación que sirve de estímulo no es en absoluto inevitable. La experiencia intelectual (el conocimiento consciente de las propias expectativas o, de forma objetiva, de las tendencias de la música), considerada como algo distinto de la actividad intelectual, es en gran medida producto de la propia actitud del oyente hacia sus respuestas y, por tanto, hacia los estímulos y las actividades mentales que las hacen existir” (Meyer 2001: 50).

cree o se espera que se escuche, es aprendida con los modelos psicológicos de percepción, cognición y respuesta (Meyer 2001: 50).

Gonzalo Camacho, por su parte, ha propuesto que el impacto comercial y la globalización de determinado género musical, fuera de la cultura de origen y su apropiación por otra, ocasiona que se extrapolen y estereotipen ciertos patrones o elementos musicales para adaptarse de manera exitosa el mercado en el que se aspira a tener éxito. En este proceso ocurren cambios y transformaciones de ciertas características originarias, y en palabras del propio Camacho: "...esta manifestación experimentó cambios de significación al ser introducida en los distintos sistemas semióticos del orbe mundial, lo cual implicó la conformación de una nueva distinción" (2007: 167).

La relación de los planteamientos de Meyer y Camacho con el presente estudio radica en el uso de las músicas cubanas en Yucatán. La música de la isla caribeña era un éxito popular en prácticamente todos los estratos sociales urbanos de Mérida. No obstante, al ser dos culturas diferenciadas, donde la cubana representa una importación lúdica, los símbolos musicales y su uso en el contexto yucateco se fue modificando del originario cubano. En esta semiósfera plural caribeña se percibe el uso de las estructuras y patrones rítmicos, así como los géneros cubanos para referenciar símbolos y contextos yucatecos. El "negrito" del teatro bufo cubano, comenzó a convertirse en el "boxito"¹⁸ y "mestizo" yucatecos¹⁹ e, igualmente, los elementos musicales de la mayor de las Antillas, como las células y patrones metrorrítmicos del danzón, la habanera, o el tresillo cubano son absorbidos y modificados por los compositores peninsulares. Gonzalo Camacho describe este proceso de la siguiente manera:

...para comprender que el contacto de la cultura global con la cultura local [...] establece una relación entre dos entidades semióticas. Dicha relación forma una frontera, es decir un conjunto de "traductores "filtros" bilingües [...] a través de los cuales un texto se traduce a otro lenguaje (o lenguajes) que se hallan fuera de la semiósfera dada [...] Así, la frontera es resultado del contacto de las entidades semióticas y hace posible que entren en acción distintas y complejas estrategias de traducción cultural de un código a otro, estableciendo un dispositivo dialógico, es decir, un mecanismo de intercambio de información (Camacho 2007: 167).

En este proceso de adaptación de las músicas cubanas en Yucatán, la primera pierde características básicas en su tradición de origen para comenzar a ser un semema distinto en Yucatán, ya no es cubano, sino yucateco o una interpretación de lo cubano a la yucateca. Al ser transmitidos al contexto local, los códigos o sistemas musicales cubanos²⁰, son reinterpretados, dándoles un nuevo significado semiótico, más afín al "gusto" peninsular. En este sentido, la producción musical en la que se inscribe esta guaracha se convierte en polisémica, desde los parámetros de etnicidad en la música, planteados por Josep Martí²¹; siguen siendo elementos musicales cubanos y el nombre

¹⁸ El término *Box* significa "negro" en lengua maya.

¹⁹ Los personajes negros y mestizos eran, comúnmente, actores blancos con la cara pintada de negro y disfrazados (Cunin 2009: 35).

²⁰ Se toma la definición de Gonzalo Camacho sobre "Sistema musical": "conjunto de hechos musicales dentro de una estructura que permite incorporar información codificada, a partir del juego entre la semejanza y la diferencia. El contraste de las características permite que los rasgos que sobresalen por su disparidad se carguen de significado. Desde este punto de vista los sonidos, las estructuras musicales, los géneros, las dotaciones instrumentales y las ocasiones *performativas* están dispuestos de acuerdo a ciertos códigos y formas gramaticales que funcionan como organizadores del fenómeno sonoro, constituyendo vínculos con otras dimensiones sociales. Se funda de esa manera un gran sistema comunicativo" (2007: 167).

²¹ "Las producciones musicales son polisémicas y, por tanto, serán también polivalentes. [...] No toda música es "étnica" pero sí toda música puede ser en potencia etnicaria: es decir, puede expresar valor étnico, aunque ello no constituya

del género sigue siendo “guaracha”, pero el uso, función y modificación que los músicos yucatecos hacen de todo ello comenzó a crear una diferenciación entre ambas tradiciones musicales, con significados y expectativas distintas.

Estas influencias musicales cubanas se encuentran dentro de *Ko'oten boox* (Vega 2007: 136-139), guaracha²² yucateca compuesta, probablemente, alrededor de 1890 y 1910 –el *Diccionario de la canción yucateca* sólo señala que se compuso a fines del siglo XIX– (Pérez 2021: 391) por Cirilo Baqueiro Preve “*Chan Cil*” (2010: 48)²³. En ella, es posible apreciar la interacción de componentes musicales externos a la Península con situaciones o elementos culturales populares locales. En este caso, el componente local es representado por la letra, ya que se trata de una quintilla (con repetición de un verso: Jach a’alten ba’axten ka bin/ Pero dime por qué te vas) en maya, seguida de la letra que “traduce” el maya al español (Vega 2007: 139):

Ko’oten, boox, ko’oten, ko’olel, ko’oten tin xáax.	Ven y siéntate a mi lado, negra, ven.
Atia’al, atia’al in puksik’al.	Tuyo es, tuyo es mi corazón.
Jach a’alten ba’axten ka bin,	Pero dime por qué te vas,
jach a’alten ba’axten ka bin,	pero dime por qué te vas,
tumen u cha’anil a k’ajjal	porque la fiesta del pueblo
ma’tu páajtal u muyajtal ²⁴ .	no se puede aguantar más.

su marca definitoria. Sólo es necesario que se la identifique en un momento dado con el referente de la etnicidad” (Martí 1996).

²² La entrada del *Diccionario de la canción yucateca* dice lo siguiente sobre el término Guaracha (Sabido 2021: 389): “Género musical de origen cubano. Aparece en La Habana en los primeros años del siglo XIX como canción en boca del pueblo que adopta el teatro cubano. Llega a Yucatán en la segunda mitad de esa centuria con las compañías de teatro bufo. En Mérida, “Chan Cil” lo utiliza en las últimas décadas del siglo XIX y en los primeros años del XX, para componer numerosos temas festivos que interpretan sus estudiantinas durante las fiestas del carnaval, tales como *La mujer y la casa* y *Los tres besos*. Algunas guarachas las escribe en maya y español, como *Ko’oten boox* (Vente, negra), y otras totalmente en maya. Otras más le sirven para satirizar situaciones políticas, como *La rafaelita* y *A los señores diputados del Congreso*”.

²³ También cobra relevancia la decisión de los autores “cultos” de adoptar sobrenombres en maya, quizás tratando de evocar la “ancestralidad” y “localidad” de los mayas en Yucatán como declaración de originalidad regional. Por un lado, está el ya mencionado “Chan Cil” y por otro Fermín Pastrana *H’uay cuuc* –ardilla embrujada- (1853-1925) (Martín 2016: 72). La semblanza, que de él hace Luis Pérez Sabido en el *Diccionario de la canción yucateca*, aquí resumida, es la siguiente (2021: 606-607): “Guitarrista y compositor. Nace en el barrio de La Mejorada. Su apodo “H’uay Cuuc” significa en maya “ardilla embrujada” [...] En los años noventa del siglo XIX, forma parte del conjunto de “Chan Cil” [...] Más adelante, es empleado del congreso del estado hasta su retiro. [...] Es autor de la canción *¡Qué importa!*, con letra de Fernando Juanes G. Gutiérrez Milk (ver), publicada en el *Cancionero* de 1909. También compone *Playera*, con letra de Justo Sierra Méndez [...] En la segunda década del siglo XX, viaja a Cuba y entra en contacto con varios compositores antillanos. Compone la canción *Si hay algún césped blando (Flor dormida)*, con letra de Manuel Acuña, y *Ya surge la luna*, con letra de su autoría, que se encuentran en el archivo histórico de la Orquesta Típica Yukalpetén [...] Se dice que su canción *Ausencia*, es la misma que aparece registrada en Cuba a nombre del compositor Jaime Prats, con el que departe cuando visita La Habana, y quien se adjudica el texto de Fernando de Celada. Fallece a los 72 años”.

²⁴ A continuación se transcribe la versión del texto de esta guaracha que aparece en el *Diccionario de la canción yucateca* (Pérez 2021: 391): “Ko’oten, boox, ko’oten, ko’olel, ko’oten tin xáax./Atia’al, atia’al in puksik’al./Jach a’alten ba’axten ka bin,/jach a’alten ba’axten ka bin,/tumen u cha’anil a k’ajjal/ma’tu páajtal u mayajtal./Ven y siéntate a mi lado, negra, ven./Tuyo es, tuyo es mi corazón./Pero dime por qué te vas,/pero dime por qué te vas,/porque la fiesta del pueblo/no se puede aguantar más”.



Imagen 4. Detalle de la portada del *Cancionero*, volumen editado en 1909 en Mérida, Yucatán por Luis Rosado Vega y Filiberto Romero. Se conoce también como el *Cancionero de Chan Cil*, ya que la fotografía de este compositor aparece en la portada y sus composiciones ocupan una parte sustancial del contenido de canciones editadas para voz y piano (agbf, *Cancionero*).

La nota crítica de la edición utilizada para el presente análisis señala que se trata de una versión en partitura, realizada por Pedro Carlos Herrera, quien utiliza como referencia una grabación con fecha *ca.* 1970 y conservada en casete. La referencia alude a Julia Baqueiro García-Rejón y el título del registro sonoro es *Canciones de Chan Cil*. El casete se encuentra en el archivo de Rosario Cáceres Baqueiro (Vega 2007: 139). Por otro lado, Enrique Martín apunta una fuente posterior; se trata del año 2002 con la Rondalla Yucatán, no obstante, el autor no señala el tipo de soporte sonoro en el que se conserva la fuente (Martín 2007: 41). El autor recalca la conservación de esta guaracha gracias a la tradición oral, lo que coincide con la nota crítica de la edición para piano y voz de Pedro Carlos Herrera (Martín 2007: 41):

La letra según la grabación de los Decanos para esta publicación. Alfredo Gamboa Rosales, primera voz del trío, la aprendió del trovador Demetrio Vázquez (1905-1974) a mediados del siglo pasado. En la versión de Julia Baqueiro García Rejón, el primer verso es (*sic.*) “Tu’ux ka bin, niña hermosa, tu’ux ka bin?” y el séptimo su correspondiente traducción: “¿Dónde vas, niña hermosa, dónde vas?”

Por lo tanto, se analiza una edición que parte de la tradición oral. Con esto se hace un llamado de atención a que no se trata de una versión definitiva y, por consiguiente, es posible encontrar versiones distintas de esta guaracha; no obstante, esta característica es un testimonio de la continuidad dentro de la memoria y transmisión de las tradiciones orales en la región, la cual ha quedado registrada en la edición, en partitura, que se está analizando en este trabajo.

Concretamente, esta edición se realizó para voz con acompañamiento de piano y está

compuesta en compás de 2/4 y en tonalidad de Do mayor. Su extensión es de veintidós compases, divididos en seis de introducción, ocho para la parte A y ocho para la parte B con sus respectivas repeticiones. Toda la forma, con sus repeticiones, se reinterpreta íntegra al cantarla en español²⁵. La introducción es utilizada al finalizar la parte B como un puente para regresar a la forma (*Da Capo*); esto con el propósito de que la letra, en un principio cantada en maya, sea reinterpretada en español (Figs. 1a y 1b).

Figura 1 [1a y 1b]. Seis compases de introducción, donde se puede apreciar la progresión armónica IV (Fa mayor)-V (Sol mayor)-I (Do mayor) (Vega 2007: 136-139).

Armónicamente, la introducción cuenta con la particularidad de iniciar en el primer compás con el IV grado de la tonalidad (Fa mayor), subsecuentemente la misma figura, tanto rítmica como melódica es llevada un tono más arriba, al V grado dominante (Sol mayor), para que en el tercer compás se presente la tonalidad principal de la pieza (Do mayor). Por lo tanto, la introducción se trata de una cadencia IV-V-I que reafirma la tonalidad de Do mayor.

Esta introducción tiene relación con el recurso formal de la *pasacalle* cubana del siglo XIX, la cual consistía en una introducción que era usada también como puente instrumental entre las dos partes de una canción (Ruiz 2003: 235) y no de un estribillo de danzón, el cual siempre está formado por ocho compases y que, además, está sujeto al patrón o célula metrorrítmica del danzón. Este patrón está conformado por dos compases, en este caso de 2/4, con una estructura metrorrítmica de un compás con una figura rítmica de cinquillo cubano (Fig. 2) y otro de cuatro corcheas (Fig. 3).

Figura 2. Cinquillo cubano en sus dos formas de escritura.

²⁵ Por lo tanto, solamente se presenta el análisis de la música que corresponde a la letra en maya, ya que es exactamente la misma forma musical trasladada al español.

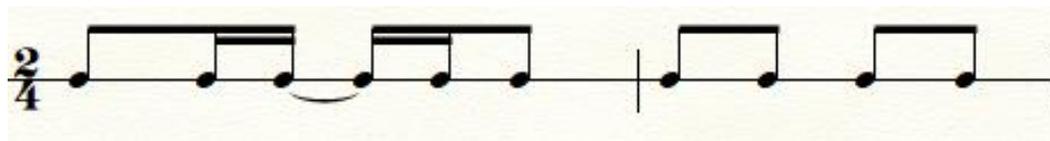


Figura 3. Patrón o célula del danzón.

Continuando con la cuestión del uso de los patrones metrorrítmicos, podría considerarse a esta guaracha como un híbrido, pues utiliza, muchas veces de manera simultánea, varias de las células metrorrítmicas de las músicas cubanas de moda en Yucatán a finales del siglo XIX. El acompañamiento de la parte A tiene las características de la habanera (Fig. 4): basada en la célula tango (Roy 2003: 90) o patrón de habanera (Fig. 5).



Figura 4. Compases 9 al 12, los cuales corresponden a la parte A del acompañamiento de piano de la guaracha. Se puede ver el uso prácticamente permanente de la célula tango en el acompañamiento de piano.



Figura 5. Célula tango, base de la habanera.

Por otro lado, en la parte B (Fig. 6) la estructura metrorrítmica que impera en la melodía es la del danzón, ya que esta está basada en la célula metrorrítmica de este baile, con la salvedad que el compás de cuatro corcheas, o de estabilidad rítmica (en contraposición a las síncopas del compás anterior que tiene el cinquillo cubano), presenta una figura rítmico-melódica de negra con puntillo-corchea en el compás 16 y negra-silencio de corchea-corchea en el compás 18; solo en el compás 20 presenta las cuatro corcheas.

Figura 6. Compases 16 al 22a²⁶, los cuales forman parte de la sección B de la guaracha. En ellos se puede apreciar la no coincidencia de los patrones rítmicos de la célula tango y el tresillo cubano del acompañamiento con la célula del danzón, en la que está construida la melodía.

En el acompañamiento del piano de la parte B se presenta una alternancia en la mano izquierda (bajo) entre la célula tango (cc. 16, 17 y 18) con el patrón rítmico conocido como “tresillo cubano” (donde la ligadura de la semicorchea con la primera corchea del tiempo débil del compás produce una síncopa), el cual puede ser considerado una variante del patrón de habanera (cc. 19, 20 y 21) (Fig. 7). En los compases 19 y 21 también aparece en la mano derecha. Esta variación de figuras rítmicas puede ser motivado por el movimiento armónico de la guaracha en los compases 19, 20 y 21 (V7/ii-ii-V7-I). Finalmente, en el compás 22b se utiliza una figura rítmica de cinquillo cubano, a manera de remante apoteósico de la guaracha (Fig. 8).

Figura 7. Tresillo cubano en sus dos formas de escritura.

Figura 8. Compases 22a y 22b.

²⁶ Aquí cabe hacer una aclaración sobre la edición estudiada. Aparece un error en la numeración de los compases. Al parecer, se toma las segundas casillas de toda la edición como compases reales.

Como se puede notar, el acompañamiento del piano en la parte B, basado en la célula tango y el “tresillo cubano”, contrasta con la “estabilidad” estilística de la parte A, la cual se basa en el uso del patrón de habanera. Por el contrario, la parte B no respeta la célula metrorrítmica del danzón, presente de manera simultánea en la melodía. Esto crea una sucesión de compases de tensión rítmica que queda sin el reposo del segundo compás de la célula metrorrítmica del danzón en el acompañamiento, algo ajeno a la práctica cubana de este género. A continuación, se expone una tabla donde se pueden observar todos los elementos semióticos-musicales cubanos (patrones y células rítmicas) estudiadas en este análisis. Se especifica el lugar de aparición dentro de la composición y si existen modificaciones en los niveles de coincidencia rítmica con los géneros cubanos. Se aprecia cómo la música cubana, o los elementos musicales cubanos, representan una identidad étnica específica y al mismo tiempo “están insertadas en dinámicas globales y de interconexión cultural entre varias culturas” (Martí 1996).

Patrón o célula metrorrítmica cubana	Notación musical	Aparición y uso dentro de <i>Ko'oten boox</i>	Combinación entre patrones o células	Uso de manera exacta de los patrones o células
Célula tango o patrón de habanera		<ol style="list-style-type: none"> 1.Introducción (cc. al 6). 2.En el acompañamiento de toda la parte A (cc. 7 al 14). 3.Melodía del compás 7. 4.En una sección del acompañamiento de la parte B (cc. 15 al 18). 	En los primeros compases de la parte B aparece en el acompañamiento, mientras que se alterna con la célula del danzón de la melodía (cc. 15 al 18).	<ol style="list-style-type: none"> 1.Se emplea durante toda la parte A. 2.En la parte B no ocurre así, ya que para coincidir con la rítmica del danzón necesita un compás de “relajación rítmica” (cuatro corcheas sin síncope).
Tresillo cubano		En una sección del acompañamiento de la parte B (cc.19 al 21).	Ocurre dentro de la parte B donde es utilizado en el acompañamiento, mientras que se alterna con la célula del danzón de la melodía (cc. 19 al 21).	No lo hace, ya que, para coincidir con la célula del danzón, debería alternar un compás de “tensión” rítmica (el tresillo cubano, en este caso) con uno de “relajación”.
Cinquillo cubano		De manera aislada (remate del acompañamiento), no forma parte de la célula del danzón (c. 22b).	Cuando aparece de manera aislada no, pero sí lo hace cuando aparece dentro de la célula del danzón.	Lo hace de manera aislada como un remate rítmico para finalizar la guaracha.
Célula o patrón metrorrítmico de danzón		Aparece a lo largo de toda la melodía de la parte B (cc. 15 al 22).	Sí se combina con el patrón de habanera del acompañamiento (cc. 15 al 18) y con el tresillo cubano (cc. 19 al 21).	Ocurre sólo de manera “lineal” a lo largo de la construcción melódica. No lo hace de manera vertical al combinarse con los patrones o células del acompañamiento.

En la tabla precedente, se clarifica cómo distintos patrones y células musicales cubanas, desarrollados dentro de los géneros musicales isleños del siglo XIX (danzón, guaracha, habanera, bolero, etc.) fueron modificados una vez asimilados por los músicos y compositores yucatecos. Estos, a través de la imitación y la traducción de las músicas llegadas de Cuba lograron crear un producto “nuevo”, reflejando su contexto social, el cual era diferente al de los cubanos de la época. En sí mismos, los elementos rítmicos cubanos no cambian, pero al ser insertados dentro de un código distinto, su significado se altera, creando nuevas referencias, ajenas del producto original (aunque no totalmente como para ser irreconocibles). Como los señala Pablo Vila (1996):

...muchas veces una determinada matriz musical "permite" la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se "ajusta" (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas.

Por lo tanto, podría pensarse que todos estos “préstamos culturales” no son otra cosa que un proceso de transculturación gestado en el sureste mexicano²⁷; proceso que fue sustentado por las élites locales y, poco a poco, fue cimentando las bases de una nueva identidad yucateca; identidad donde el imaginario de “lo mestizo” y “lo maya” fue cobrando mayor importancia (especialmente después del proceso revolucionario mexicano), a la par de la gran influencia cultural y musical caribeña (especialmente cubana y posteriormente colombiana). Se estaba gestando, si se siguen los planteamientos de Josep Martí, el inicio del desarrollo de una nueva “música étnica yucateca”, pues la canción yucateca, consolidada en el a comienzos del siglo XX, otorgó una cohesión a la música urbana de la Península y una sustentación cultural e ideológica local en torno a su identidad regional²⁸.

Conclusiones

Los músicos yucatecos, al asimilar los géneros cubanos, no se limitaron a reproducirlos, sino que poco a poco se apropiaron de ellos, reinventando los géneros y acoplándolos a la realidad cultural de su tiempo y espacio: el México de entre siglos (XIX-XX) y el Yucatán henequenero; el Yucatán de una oligarquía rica, opresora y poderosa con los medios suficientes para sostener las giras de artistas extranjeros en la región, en especial de compañías cubanas de bufos y zarzuelas, las cuales lograron establecer, desde la última mitad del siglo XIX, una red artística dinámica y muy lucrativa por todo el sureste mexicano.

Poco a poco los compositores locales ampliaron un repertorio con características propias, tal es el caso de la guaracha *Ko'oten boox*, de Cirilo Baqueiro “Chan Cil”, en la cual, aparece tanto el

²⁷ Entendido como el planteamiento de transculturación de Fernando Ortiz, donde existe una pérdida y una ganancia cuando dos o más entidades culturales convergen en un mismo espacio, creando un producto nuevo; tomando en cuenta las desigualdades de poder que existen en muchos de estos intercambios (1983: 89-90). En este caso se puede pensar que esta nueva identidad “yucateca” no es del todo maya, ni del todo “blanca”, ni del todo cubana y ni del todo mexicana.

²⁸ Sobre lo que Martí describe como “músicas étnicas”: serán aquellas, pues, a las cuales otorgamos un valor étnico, un valor que viene definido por el mito romántico de la creación colectiva, por el mito de la paternidad cultural del grupo, por el mito de la historia que otorga a las etnias una continuidad ontológica a través del tiempo[...] Son naturales porque a través de los mitos mencionados y con su pretendida “ahistoricidad”, estas músicas son las que mejor cumplen los requisitos de “naturalidad” —y por tanto de incuestionabilidad— propios de la etnicidad, y dan carta de validez a su ideología...” (Martí 1996).

patrón de habanera como el patrón rítmico del cinquillo cubano y la célula del danzón (esta última en la melodía de la sección B), aunque no respeta la fórmula rítmica de tensión-relajación en el acompañamiento del piano (donde se utiliza la célula tango y el patrón rítmico del “tresillo cubano”), que es fundamental para este géneroailable cubano. Lo interesante radica en que, dentro de una guaracha tan pequeña, se comienza a ver el germen de una nueva identidad regional, donde lo maya comenzaba a ser parte del discurso de las élites, previo al estallido de la Revolución mexicana (1910); discurso que toma elementos musicales cubanos para reflejar no solo el gusto musical popular urbano, sino también incluye, al tener una letra en maya, a la mayoría de la población indígena-mestiza (hablante de la lengua maya) del sureste mexicano.

Al analizar cómo es que se inserta la guaracha de *Ko'oten boox* en la vida artística meridana de finales del siglo XIX y comienzos del XX, se evidencia un periodo en donde se está gestando el antecedente, partiendo del grupo hegemónico local, del pensamiento maya-indigenista posrevolucionario de finales de los 1910 y los 20's. De esta manera, se está ante un caso que avizora un “proto regionalismo” cultural yucateco en donde se comienza a configurar una identidad local con préstamos musicales extranjeros; la conformación de símbolos identitarios locales son en Yucatán un entrelazamiento de influencias culturales regionales, nacionales e internacionales.

Agradecimientos

Agradezco enormemente al Mtro. Luis Pérez Sabido por su invaluable ayuda en el intercambio de ideas y la información recibida sobre la música y la cultura yucatecas. Igualmente agradezco al Dr. Rafael Figueroa por ser una referencia para mis investigaciones sobre el tema de las músicas en el Caribe mexicano y a la Dra. Victoria Eli por sus siempre generosos consejos y aportaciones.
Correo de contacto: clramire@ucm.es

BIBLIOGRAFÍA

- Briceño Chel, Fidencio y Lewin Fischer, Pedro. 2016. “La lengua maya: patrimonio intangible en el espacio urbano.” En *Mérida: zona de monumentos históricos*, eds. Susana Casarín Pliego y Marcela Landgrave, 61-69. Ciudad de México: INAH, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Yucatán, SEDECULTA, IHMY.
- Camacho Díaz, Gonzalo. 2007. “La cumbia de los ancestros. Música ritual y Mass Media en la Huasteca.” *Equilibrio, intercambio y reciprocidad: Principios de vida y muerte en la Huasteca*, coord. Ana Bella Pérez Castro, 166-180. Veracruz: Consejo Veracruzano de Arte Popular.
- Cervera, José Juan. 2007. “La Mérida de Chan Cil”. En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 83-96. México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales “Gerónimo Baqueiro Foster”.
- Cunin, Elisabeth. 2009. “Negros y negritos en Yucatán en la primera mitad del siglo XX. Mestizaje, región, raza”. *Península* Vol. IV, No. 2: 33-54.
- Évora, Tony. 2001. *El libro del bolero*. Madrid: Alianza editorial.
- Flores y Escalante, Jesús y Dueñas, Pablo. 2010. “Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato”. En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López Testimonio musical de México núm. 51, 243-251. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-INAH.
- Gabbert, Wolfgang. 2001. “Social Categories, Ethnicity and the State in Yucatán, Mexico”. *Journal of Latin American Studies* Vol. 33, No. 3, 459-484.

- Martí, Josep. 1996. "Música y etnicidad: una introducción a la problemática". *Trans. Revista transcultural de música*, No. 2. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/283/musica-y-etnicidad-una-introduccion-a-la-problematika> [Consulta: 3 de mayo de 2022].
- Martín, Enrique. 2002. "Nuevos ricos, nuevos gustos: La afición musical en Mérida durante el porfiriato". *Heterofonía, revista de investigación musical* No. 127: 57-75.
- Martín, Enrique. 2007. "Un fúlgido raudal. Chan Cil en la aurora de la canción yucateca". En *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*, coord. Álvaro Vega, ed. Enrique Martín, 27-47. México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales "Gerónimo Baqueiro Foster".
- Martín, Enrique. 2016. "Flor con alma meridana: la trova yucateca". En *Mérida: zona de monumentos históricos*, eds. Susana Casarín Pliego y Marcela Landgrave, 71-77. Ciudad de México: INAH, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Yucatán, SEDECULTA, IHMY.
- Martínez Peniche, Roger A. 2014. *La magia de la canción yucateca. Noventa años de historia: 1890-1980*. México: CONACULTA.
- Meyer, Leonard. 2001. *Emoción y significados en la música*. Madrid: Alianza Música.
- Ortiz, Fernando. 1983. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Pérez Montfort, Ricardo. 2007. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez Ensayos*. México: CIESAS, publicaciones de la Casa Chata.
- Pérez Sabido, Luis. 2010. *Diccionario de la canción popular de Yucatán*. Mérida-México: Gobierno del Estado de Yucatán-Instituto de Cultura de Yucatán-ESAY-CONACULTA.
- _____. 2021. *Diccionario de la canción popular de Yucatán*. Mérida: Gobierno del Estado de Yucatán, Instituto de Cultura de Yucatán, ESAY, UAY.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2007. "Ofelia Zapata "Petrona"". La mestiza en el teatro regional yucateco". En *Ofelia Zapata, "Petrona": una vida dedicada al teatro regional*, eds. Antonio Prieto y Óscar Armando García, 48-58. Mérida: Instituto de Cultura de Yucatán, Escuela Superior de Artes de Yucatán, 2007.
- Quijano Axle, Mario Roger. 2016. *Zarzuela y ópera en Yucatán (1863-1930). Actividad del teatro lírico y creación local*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Quintal, Ella F. y Medina Un, Martha. "Mérida y sus barrios: ayer y hoy." En *Mérida: zona de monumentos históricos*, eds. Susana Casarín Pliego y Marcela Landgrave, 53-59. Ciudad de México: INAH, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Yucatán, SEDECULTA, IHMY.
- Ramírez Uribe, Claudio. 2020. "La mestiza": realidades yucatecas con sabor a la cubana. Recepción y reinención de los géneros musicales cubanos en la Península de Yucatán como vehículo de una nueva identidad regional." *Revista Argentina de Musicología* Vol. 21, No. 2: 147-75.
- Reyes, Guadalupe. 2003. *Carnaval en Mérida. Fiesta, espectáculo y ritual*. Ciudad de México-Mérida: CONACULTA-INAH-UAY.
- Roy, Maya. 2003. *Músicas cubanas*, trad. Iciar Alonso Araguan. Madrid: Akal.
- Ruíz, Rosendo. 2003. "El bolero cubano". En *Panorama de la música popular cubana*, selección Radamés Giro, 232-244. La Habana: Instituto Cubano del Libro-Editorial Letras Cubanas.
- Vega, Álvaro (coord.) y Martín, Enrique (ed.). 2007. *Chan Cil y otros precursores de la canción yucateca-Cancionero*. México: Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro Regional de Investigación, Documentación y Difusión Musicales "Gerónimo Baqueiro Foster".
- _____. "Danzas y danzones de la familia Cuevas". En *...y la música se volvió mexicana*, ed. Juan Guillermo López. Testimonio musical de México núm. 51, 252-257. Ciudad de México: CENIDIM-INBA-CONCAULTA-

INAH.

Vega González, Rubén Antonio. 2010. "La revolución constructiva porfiriana." En *Mérida: zona de monumentos históricos*, eds. Susana Casarín Pliego y Marcela Landgrave, 43-51. Ciudad de México: INAH, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Yucatán, SEDECULTA, IHMY.

Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". *Trans. Revista transcultural de música* No. 2: <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primer-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [Consulta: 3 de mayo de 2022].

Fuentes de archivo

Rosado Vega, Luis y Romero, Filiberto. 1909. *Cancionero*, Mérida, Imprenta Gamboa Guzmán de Luis Rosado Vega. Archivo Gerónimo Baqueiro Foster-CENIDIM (AGBF):

Discos compactos

Orquesta de Cámara de Mérida. 2017. *Música de salón de autores yucatecos del siglo XIX*. Escuela Superior de Artes de Yucatán-Centro de Investigación, Documentación y Difusión Musicales "Gerónimo Baqueiro Fóster".

Varios Autores. 1994. *Danzones del Porfiriato y la Revolución*. BMG Entertainment Mexico, S.A. de C. V. – AMEF T-44-03, RCA-PECD-367.

Claudio Ramírez Uribe: Maestro en música española e hispanoamericana por la UCM y doctorando en Musicología en el Departamento de Musicología de la misma institución. Ha sido publicado en revistas especializadas en Música, Cultura e Historia. Líneas de investigación: La música y cultura afrodiaspórica con énfasis en México y la Nueva España; Músicas caribeñas y su circulación en Cuba, Colombia y Yucatán; Identidades culturales en América Latina.

Cita recomendada

Ramírez, Claudio. 2022. "Ko'oten boox, un ejemplo de la adaptación de los géneros cubanos en la tradición musical yucateca (1880-1910)". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en http://creativecommons.org/choose/?lang=es_ES