

La comedia ranchera y sus coplas de retache. La huella de la cultura oral

Marina Díaz López
Instituto Cervantes



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.103346>

Recibido: 14/06/2025 • Aceptado: 25/07/2025

ES Resumen. La cultura tradicional y oral de la glosa en décima, y su versión musical del huapango arribeño o la valona, comparecieron reinterpretados en los inicios del cine sonoro mexicano y, con mayor énfasis, en la comedia ranchera, su género musical y nacionalista. El artículo presenta las raíces folclóricas y especulares de esta tradición oral y musical y realiza un recorrido por varias de sus apariciones en la época clásica de este género cinematográfico.

Palabras clave. comedia ranchera; cine mexicano; glosa en décimas; música tradicional; música popular; modernización.

EN Ranch Comedy and Reply Couplets. The Imprint of Oral Culture

EN Abstract. The traditional and oral culture of the *glosa en décima*, and its musical version of the *huapango arribeño* or the *valona*, appeared reinterpreted in the beginnings of Mexican sound cinema and, with greater emphasis, in the ranch comedy, its musical and nationalist genre. The article presents the folkloric and specular roots of this oral and musical tradition and takes a look at several of its appearances in the classic era of this film genre.

Keywords: ranch comedy; Mexican cinema; *glosa en décimas*; traditional music; popular music; modernization.

Sumario: 1. Introducción. 2. La lógica que imprime la música. 3. La reformulación musical de la modernización capitalina. 4. La lógica que emprende el cine. 5. El jalisco como horizonte de llegada. 6. La topada del género. 7. A modo de cierre, un manierismo: Cantinflas. Bibliografía

Cómo citar: Díaz López, M. (2025). La comedia ranchera y sus coplas de retache. La huella de la cultura oral. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 345-357.

1. Introducción

La comedia ranchera es un género musical identificado como el mejor epítome del cine nacional mexicano que parte del éxito de *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936) y recorre todo el periodo clásico con diferentes enunciaciones. Su configuración establece una fórmula de llegada donde la impronta musical de los primeros tiempos del sonoro reúne distintos tropos de la llamada “canción mexicana”, un etiquetado que se había forjado en la reorganización culta de las distintas tradiciones musicales desde la segunda mitad del siglo XIX. Durante la puesta en marcha de la industria de entretenimiento en torno al sonido que espolea la modernización y el capitalismo, a esta sistematización se le une el repertorio folclórico en la confluencia de distintos grupos musicales regionales que llegan a la capital para engrosar las filas de los profesionales de la escena y las parrillas radiofónicas.

La propuesta de este artículo es revisar uno de los *loci* narrativos y especulares de la comedia ranchera: las coplas de retache,¹ expresión derivada de la glosa en décimas y su género musical, la valona o el huapango arribeño, cuya tradición reúne expresiones provenientes de las poesías líricas, narrativas y épicas. Su parte más colorista donde se expresa la improvisación es la topada:

La fiesta máxima del huapango arribeño es la topada; como se puede deducir de este concepto, el objetivo principal del encuentro es el enfrentamiento entre dos trovadores. Cada uno de ellos se acompaña de tres músicos: dos violinistas, (...), un vihuelero y el trovador, quien toca la guitarra quinta huapanguera. (Rodríguez Hernández, 2020, p. 12)

Esta tradición comienza con la llegada de las décimas espinelas durante la Colonia y tendrá derivaciones muy variadas en la poesía y en la música de la zona que perduran hasta nuestros días. Esta décima barroca se difunde por todo el Gran Caribe (García de León Griego, 2002, pp. 193-204), donde reabsorbe las tradiciones musicales españolas, indígenas, africanas y mestizas configurando un espacio de expresión nuevo y diverso en todo este territorio.

Las coplas de retache en el cine son, por tanto, evocadas para representar una tradición geográficamente conocida que proviene del oriente de México. Si bien transformada y regulada por la narrativa cinematográfica, su uso permite comprender la perdurabilidad de elementos folclóricos de una marcada identidad regional en la operación centralista de la cultura mexicana propiciada por la consolidación del Estado, y, sobre todo, por la mencionada modernización que imprimen los *media* nutriéndose de las fuentes tradicionales y populares.

El artículo propone un recorrido en dos partes. En primer lugar, se presentan los orígenes musicales y especulares de este *locus* de cultura oral y se establece un pequeño itinerario que dará el contexto para entender su incorporación al cine. En segundo lugar, se ofrece un recorrido de su utilización en la comedia ranchera. Esta doble aproximación desvelará el proceso de colonialismo interno (González y González, 1973) en el que colabora el cine a través de una selección de las raíces musicales más propicias para la materialización de las necesidades narrativas del género, que selecciona unas en detrimento de otras. También se procurará aclarar cómo este espacio de representación de cultura oral ayuda a la construcción de la figura del charro estereotípico como emblema de una lógica machista legitimada como nacional y auspiciada por una ética de enfrentamiento y, finalmente, de violencia.

2. La lógica que imprime la música

Como anota Ochoa Serrano (2005, pp. 93-109), hay una conexión entre el mitote indígena, el huapango colonial, el proclive a la Independencia mexicana y el mariachi decimonónico; todos ellos son espacios de celebración y de goce, vinculados a fiestas populares, hacendatarias o ejidales, y claramente interclasistas. Dentro de estos espacios, se produce la evolución lírica y musical del son y de diversas formas narrativas que van de la valona y el corrido a la estandarización de la canción, todos géneros líricos que consolidarán la música tradicional mexicana (Sánchez García, 2009, p. 108).

1 El verbo “retachar” está clasificado por la Real Academia de la Lengua como un mexicanismo que significa “devolver”; referencia a la lógica de las coplas improvisadas en las que cada cantante contesta al otro y a su copla desde la ironía, la afrenta, la mofa o la crítica.

La versatilidad de estas obras musicales y *performánticas* es tan variada como su difusión sobre el territorio. En efecto, cuando se trata de ubicar geográficamente todas estas manifestaciones de tradición oral y musical, se percibe que las atribuciones musicales rara vez coinciden con las fronteras regionales establecidas políticamente. El son es la estructura musical que recorre todo el país con el huapango arribeño (que integraría parte de Guanajuato, Querétaro y San Luis Potosí, centrado sobre todo en la Sierra Gorda) (Gutiérrez Rojas, 2023, p. 181) y el son que será jarocho (que incluye zonas del Sotavento de Veracruz, Tabasco y Oaxaca), huasteco (San Luis Potosí, Hidalgo, noreste de Veracruz y el sur de Tamaulipas), calentano (de la de Tierra Caliente que se ubica en el Michoacán colindando con Jalisco, y parte de Guerrero y del Estado de México), de artesa (Guerrero y la Costa Rica de Oaxaca), istmeño (Oaxaca y Tehuantepec) y jalisciense (Madrid, 2013, pp. 13-14).

De las tres partes que contenía el huapango arribeño —la poesía, o planta que sirve de presentación, el decimal o cuarteta improvisada y de contestación también conocida como “topada”, y los sones o los jarabes, que podrían ser bailables, de transición o de despedida (Molina, 2010, p. 189)—, las partes memorizadas o compuestas para estos contextos bailables o de canto son los sones que funcionan como pequeñas estrofas de unidades mayores y que terminarán funcionando como canciones en el cine, sobre todo de la década de los treinta. Etiquetadas como coplas,² los sones jarocho y huastecos se incorporan al cine junto a la reelaboración de la canción romántica y el bolero, que procedían de la visibilidad de la trova yucateca, otra esfera regional con un folclore distinto (Echevarría y Caram, 2014, pp. 45-46). Ya en este cine podemos acercarnos a estos contextos de competencia con las partes memorizadas e improvisadas, la música de planta, los sones bailados y el momento mágico donde se detiene la música al grito de una voz que introduce al trovador que improvisará con el único apoyo de su voz directa (Rodríguez Hernández, 2022, pp. 47-59). Esta tradición de distintas oralidades queda reflejada en el cine como una reformulación que quiere convocar su espíritu.

3. La reformulación musical de la modernización capitalina

Procedente de estas configuraciones geográficas y humanas diversas, el son y su universo llegará a la capital después de la Revolución para consolidarse como parte esencial en el ámbito del entretenimiento en torno a la década de los veinte. Se dispondrá como una gran diversidad geográfica y folclórica que desembocará en dos polos sobresalientes y ubicados a oeste y este del país: la música procedente del Bajío³ y Tierra Caliente, y la música de oriente, que estará centralizada por las melodías jarocho y huastecas:

En los primeros años de la era de los caudillos (1920-1934), la multiplicidad de regiones y elementos conformadores de lo mexicano todavía solía ser parte de la conciencia de los creadores populares. Si bien el centralismo empezó a plantear una especie de ‘sanción’ o reconocimiento de aquello que identificaba como lo ‘típico’ de tal o cual región, igual de ‘mexicanos’ resultaban los norteños que los yucatecos, los jarocho que los abajeños, los ‘inditos’ que ‘los charros’. (Pérez Montfort, 1994, p. 118)

A fin de hacer evidente esta pluralidad musical que se reúne en la capital resulta interesante citar el listado de músicos ambulantes que anota el musicólogo Daniel Castañeda para el periodo mencionado (Moreno Rivas, 1979, pp. 46-47):

- mariachis de Cocolula.
- músicos y danzantes de zandungas (cuyo origen es el jaleo andaluz, que fue luego extendida a toda la República y se convirtió en un son propio del istmo).
- orquestas Típicas (violín, arpa, salterio y bandoneón).
- trovadores de Tamaulipas y Veracruz (guitarras y violines).

2 Jiménez de Báez (2008, pp. 353-4) explica que la copla y la glosa son las dos estrofas que reinan en toda América nutriéndose mutuamente. Las coplas de retache se enuncian así para hacer mención a las cuartetas o sextetas en las que se expresan los sones o las canciones.

3 El Bajío se ubica en el Occidente de México y abarca los valles y llanuras de la cuenca del río Lerma-Chapala, en los estados de Guanajuato, Querétaro, el norte de Michoacán y los Altos y oriente de Jalisco, aunque culturalmente también incluye Aguascalientes y partes de San Luis Potosí y Zacatecas.

- bandas jarochoas tocando huapangos.
- cancioneros típicos de Oaxaca.
- orquestas de Guerrero tocando chilenas, gustos, sones y malagueñas con violines, vihuelas, guitarras y arpas (donde hay dos sones característicos, los de Tierra Caliente y los de Costa Chica (desde Acapulco hasta Oaxaca), donde es propia la chilena.
- cantores de Michoacán (sones, valonas, jarabes, pircuas).
- orquestas Típicas de la región lacustre⁴ (sones, pircuas, canciones sentimentales).

La capital de México se convierte en un lugar de destino que acogerá toda la riqueza de la República musical y estrófica. La referencia de este generoso cuadro de manifestaciones musicales permite atisbar su incorporación al teatro popular contemporáneo que influirá decisivamente en el primer cine sonoro. Las composiciones folclóricas se acomodaban a la perfección en los números musicales del teatro de revista, organizado en torno a piezas y programado por horas, donde los artistas folclóricos convivían con los nuevos ritmos y propuestas que provenían de la música norteamericana como el *foxtrot* o el *charleston*, o de otros lugares del continente latino, como el tango, la chilena o la pircua (Ávila, 2012, p. 122). Una vez más en la historia del teatro musical, se obraba el diálogo entre melodías y ritmos que provenían de distintos sitios y se acomodaban al gusto de un público ciudadano, cuyos distintos sectores burgueses y populares construían cada uno su identidad en un espacio complejo. De un lado, era un público que había sido creado por la Revolución y su enorme movilidad migratoria hacia la capital poniendo en contacto infinidad de manifestaciones musicales regionales que nunca habían coincidido. De otro lado, ubicaba a la Ciudad de México en un espacio intermedial, e internacional por las compañías ambulantes españolas, italianas y norteamericanas que traían contenidos musicales nuevos y exógenos. Entre 1922 y 1946, los principales teatros de la capital incorporarán distintos repertorios que darán lugar a algunos de los estereotipos regionales, con sus vestidos típicos y sus atribuciones etnotípicas.

Desde la década de los treinta, estos músicos tendrán una desembocadura natural en la radio, que es determinante para coadyuvar en el proceso de maduración de la canción mexicana como consumo específico popular dentro la programación musical hegemónica. Por ejemplo y en este periodo, la radio estatal XFX programa un 20% de música popular mexicana frente al 60% de música de tradición europea y ejecutada por músicos académicos (Hayes, 2000, pp. 54-58). Frente a esta propuesta, las radios comerciales toman el testigo de centrarse fundamentalmente en música popular mexicana. Primero la XEB, pero, sobre todo, la XEW contratará a buena parte de los músicos que conforman la plana mayor de la música popular del momento. Este proceso de consolidación del acervo popular se demuestra con el precoz programa de Higinio Vázquez Santa Ana “La canción popular mexicana”, emitido en la CYL (emisora del periódico *El Universal* y La Casa del Radio) de junio a agosto de 1924 (Medina Ávila y Vargas Arana, 2019, p. 741). La XEW probará el alcance de la emisión de música popular, pues se escuchará en el resto de América. La popularización en este ámbito internacional de la “canción mexicana” refrendará las dos esferas geográficas y genéricas que se enuncian al hablar de los sones: la vertiente campirana, de donde procede la canción ranchera, y la vertiente lírica, que derivará en bolero.

El músico Lorenzo Barcelata será crucial en la incorporación del son jarocho y huasteco y de la canción folclórica en la radio, pero será de manera determinante en el cine sonoro. Aparece en *Mano a mano* (Arcady Boytler, 1932), primera instancia ranchera relevante a pesar de su lógica de *western* y, sobre todo, en *Allá en el Rancho Grande*. Ya en 1926, Barcelata había creado el grupo profesional Talixcoyano con Ernesto Cortázar, letrista y ocasional actor e incluso director de cine en la época de oro. Después, Barcelata organizará el quinteto Los trovadores tamaulipecos que, con distintas formaciones, harán una gira por Estados Unidos y grabarán para la Columbia varios discos que incluyen sones jarocho, abajeños y huastecos. Esta formación puede interpretar obras de distintos lugares, pues a la música de oriente añaden la canción ranchera vinculada al Bajío (Medina Ávila y Vargas Arana, 2010, p. 18). A partir de 1930 y siempre con Cortázar, dirigirá la sección de música popular de la XEFO, la estación estatal. Al definir su estilo, Dueñas (2010, p. 68) apunta que lo esencial de su aportación como veracruzano es alentar lo que es más propio de allí: “las coplas contestadas y el repentismo en las décimas acuciosas”.

4 La región lacustre correspondería a la cuenca del Valle de México y la zona de lagos de Michoacán.

Los sones quedarán como una parte emblemática que evoca el ambiente de interpretación popular y en vivo, incluidos en las películas como indicio de naturalidad. Por ejemplo, en la película de Boytler, los títulos de crédito se abrían con la canción *Mano a mano* del propio Barcelata y la película se cerraba con la interpretación de una serie de sones a cargo del cantante, entre los que se encuentra *Las mañanitas* y otros escritos por él, rodeado de los actores de la película. La importancia de estas canciones está en su adscripción a la formalidad de la película cumpliendo el papel de presentarla y terminarla diegéticamente, como un prólogo y un epílogo del trovador. Además, la historia se cerraba con este espacio que aludía a la felicidad de ser mexicano, ejemplificada por las canciones que se interpretan de manera natural en un patio de la hacienda, mientras que los hombres que han vencido a los bandidos vitorean y gritan. Barcelata volverá a cantar algunos de estos sones en *Allá en el Rancho Grande*. A partir de este momento, la música aparece en este cine para marcar el ritmo sentimental del nacionalismo posrevolucionario. Con el sonoro, la música ha entrado definitivamente al entramado diegético del modelo cinematográfico campirano.

El público natural de estas primeras películas, como el del teatro de revista donde se había iniciado este uso de los identificadores de lo nacional por folclórico, seguramente establecía otro código de diálogo que provenía del uso sin imágenes de la radio, la responsable de otro tipo de oralidad. La música restauraba en el imaginario aural de los mexicanos emigrados o trasladados desde otros lugares de la República la conexión nostálgica con una tierra dejada atrás, que el cine evocaría a través de la reproducción de un *topos*, si no realista, sí verosímil.

Both the bolero and the canción ranchera [...] spoke to the anonymity of modernity, and particularly of the modern city –of its emancipatory possibilities as well as the solitude, nostalgia, and melancholy it produced. Both were part of a demilitarization of gendered behaviour, the softening of masculine violence without the loss of its pretensions to power and domination and its potential for abuse. Both suggested a new vibrant sexual femininity but tried to inscribe it and subordinate it to male privilege. Both conquered Mexico through the new mass media, creating languages of popular culture that had little to do with central government but much to do with the centralization of the recording, radio, film industries in Mexico City⁵. (Velázquez y Vaughan, 2006, p. 108)

4. La lógica que emprende el cine

Precisamente, ese público del cine recuperará para su goce algunos de los espacios folclóricos abandonados por la modernización a través de su recomposición al servicio de la narración cinematográfica. Estará intradiegeticamente presente en las fiestas y huapangos a lo largo de las comedias folclóricas de la década de los treinta, y también en las topadas musicales que se oficiarán, sobre todo en las cantinas, en las fiestas y al pie de las ventanas de las mujeres. A lo largo de la década de los cuarenta y los cincuenta, las coplas se darán en un cara a cara entre los protagonistas de la serie —el charro-cantor y su oponente— desvirtuando su origen comunitario.

Tiene sentido detenerse en la película fundacional del género, *Allá en el Rancho Grande*. La traslación al cine de un formato que provenía del teatro de revista organizado en torno a un argumento melodramático procedente de la zarzuela —y ésta de las lógicas morales del teatro áureo— parecía una operación lógica, y su sencillo y conocido modelo contó con el beneplácito del público contemporáneo. Sin embargo, el elemento que consiguió mayor predicamento en este nuevo espacio fue la estructura dramática y temática de la que se proveyó a la música. Como afirman Ávila y De la Mora (2016, pp. 130-131), el espaldarazo que consiguió Barcelata como

5 Tanto el bolero como la canción ranchera [...] hablaban del anonimato de la modernidad, y en particular de la ciudad moderna —de sus posibilidades emancipadoras, así como de la soledad, la nostalgia y la melancolía que producía. Ambas [músicas] formaban parte de una desmilitarización del comportamiento atribuido a los géneros, de la suavización de la violencia masculina sin la pérdida de sus pretensiones de poder y dominación y de su potencial para el abuso. Ambas sugirieron una nueva feminidad sexual vibrante, pero intentaron inscribirla y subordinarla al privilegio masculino. Ambas conquistaron México a través de los nuevos medios de comunicación de masas, creando lenguajes de cultura popular que poco tenían que ver con el gobierno central y sí mucho con la centralización de las industrias discográfica, radiofónica, cinematográfica en la Ciudad de México. [Traducción de deepl.com revisado por la autora].

compositor y director musical de esta película fue simultáneo al del cantante protagonista, Tito Guízar, y más concretamente, a su personaje alegre y de mediación que sería la primera instancia estelar del charro cantor.

La construcción del personaje del caporal que interpreta Guízar será el verdadero actor de recomposición del espacio de la hacienda, como un lugar a recuperar para la interpretación de las raíces nacionalistas por parte de la ideología posrevolucionaria. Toda la lectura clásica del género —que Belmonte (2016) ha desmontado—, lo tacha de conservador y acentúa la permisividad del gobierno izquierdista cardenista a esta interpretación de la hacienda como la arcadia feliz, como un lugar utópico donde no ha tenido lugar la contienda revolucionaria. Sin embargo, esta lectura elude la labor de mediación que provee el género que se elabora a través de sus elementos de cultura popular; una cultura que ya era una lectura de lo folclórico a través de lo popular urbano. Su constitución en narrativa cinematográfica obraba una nueva vuelta de tuerca para servir a un público cuya distancia respecto a la guerra también imponía una identificación con los valores más heroicos propiciados por la cultura estatal. Y estos se encarnaban en la figura intermedia del caporal, procedente de la peonada, interlocutor del hacendado y, lo más importante, poseedor de la fuerza carismática para hacer frente al amo cuando éste quería volver a hacer uso de unos derechos feudales que eran ya imposibles.

Esta personalidad heroica y sobresaliente se legitima simbólicamente a través del uso singular y excelente que hace el caporal de la música. Su configuración como personaje destacable radicará en su capacidad para cantar; herramienta fundamental en los espacios laborales y de ocio de la hacienda. La excelencia canora del charro le permite ser la llave de interpretación en las circunstancias donde la música será el lenguaje, también de mediación, para la identidad simbólica de la hacienda. Así tendrá varias actuaciones señeras que legitiman su posición estelar, de indiscutible líder. Entre ellas, cantará unas coplas de contestación con Martín, el personaje de Barcelata y el contrincante en el corazón de Cruz (Esther Fernández), su novia, que son unas coplas denominadas “de huapango” en la película, donde se hace público que el patrón ha tenido relaciones sexuales con Cruz, cuyo objetivo no es paradójicamente injuriar a la mujer, sino provocar al caporal y poner a prueba su hombría.

Esta escena recupera la lógica de la glosa de décimas de la topada del huapango arribeño, aunque las coplas las haya escrito un jarocho. A las coplas celebratorias de *Rancho Grande*, sigue la topada que pone en acto la bravata, donde se reifica simbólicamente el discurso de la exhibición de la masculinidad. Es interesante ver que el momento sumamente violento donde se hace pública la pérdida de la honra de una mujer dentro de la lógica del honor latino y áureo, sea a través de un conflicto mediado por las coplas de contestación, propuestas por la fiesta improvisada en la cantina tras haber triunfado en las carreras contra otro rancho vecino. De hecho, la fórmula propicia visualmente la idea de improvisación en un contexto festivo, como suele ser el huapango: la planta es la canción que da título a la película donde se afirma colectivamente lo mexicano. En la topada, José Francisco sonríe pícaramente ante los primeros ataques, después escucha serio la recomendación para contestar dicha al oído por su padrino Florentino (Carlos López ‘Chaflán’) cuando las acusaciones van subiendo de tono. Sin embargo, la fiesta se rompe cuando se hace explícito algo que no es posible asumir desde el espacio lúdico y mediador de la topada: la “venta” de Cruz al patrón a cambio de su cargo como caporal. Esta escena vehicula el poder intercesor de la música para enfatizar el discurso hasta que es insostenible y se vuelve a la lógica dramática de la narración diegética y cinematográfica.

Este uso narrativo de la topada contrasta con otro previo, donde se recurre a la presencia de dos tríos que cantan unas coplas de retache en el ámbito de la gallera, otro lugar de conflicto propio del género. En este caso, las coplas compuestas por Barcelata son cantadas por los tríos Murciélagos y Tariácuri sobre una tarima puesta para la ocasión antes de comenzar la pelea. Presentados como los “meros cancioneros del alma nacional”, ambos tríos ejecutan varias coplas enfrentadas, que serían los sones de la tercera parte del huapango. No se responden, los tríos solo contrastan sus formas de interpretación ante el regocijo del público asistente que las goza y saluda con enorme entusiasmo, sin duda cómplices del formato de la contestación. Los intérpretes sonríen, miran a cámara, se hablan entre sí mientras los otros cantan, como queriendo preparar la siguiente copla. Hay una evidente apuesta especular y *performántica* que alude a la intención etnográfica que parece denotar la escena, donde hay innumerables

primeros planos de los rostros de los rancheros mientras escuchan el *Jarabe tapatío* que bailan Olga Falcón y Emilio Fernández en el cierre del huapango tradicional ya expresado como la exhibición de dos danzantes profesionales. Los dos tríos tocan juntos exhibiéndose como una verdadera celebración de mexicanidad sin conflicto con el son de este jarabe que es ya un icono nacional. La escena supone una clara apelación al público de la película que podía reconocer la elaboración contemporánea de la topada y el jarabe como espectáculo teatral y radiofónico, que hacía referencia a las fuentes antropológicamente antes definidas.

El Trío Murciélagos interpreta *Lucha María*, compuesta por Barcelata. Son los primeros en actuar, van vestidos con unos trajes claros y se presentan varios planos que apuntan a su virtuosismo tocando las guitarras. Este trío después tomó el nombre de “Los Rancheros”, quizás para acercarse al imaginario que estaba más de moda. Estaba formado por Héctor González, Roberto Rosas y Roberto Hinojosa. Por su parte, el Trío Tariácuri interpreta *Presumida*, también de Barcelata. Aparecen en el palenque vestidos de negro y la composición desde distintos puntos de vista, rompiendo el récord, desvela sus rostros mestizos y sus miradas simpáticas a cámara. El trío procedía de Huétamo (Michoacán) y estaba formado por los hermanos Norberto, Juan y Jerónimo Mendoza. Habían llegado a México en 1927 y actuado en la XEPO ya en 1930. Las dos piezas interpretadas tienen todo el sabor jarocho y resultan emblemáticas del uso evolucionado que la guitarra hace aludiendo al arpa del golfo en su versión folclórica.

En resumen, estas dos escenas de retache que aparecen en *Allá en el Rancho Grande* exponen una selección interesada de un espacio etnográfico que serviría para ilustrar el espacio de conflicto —donde el charro cantor encontrará siempre su lugar de constitución heroica y predominante—, pero también para transmitir la esencia lírica y musical de una fuente tradicional propia de la música mexicana. Sin olvidar la participación en el rito del público asistente, dentro y fuera de la pantalla; los asistentes parte necesaria en todo huapango.

La primera secuela de este éxito será una recreación infantil, interpretada por niños y titulada *Allá en el Rancho Chico* (Fernando de Fuentes, 1937). Repetía a modo de juego lo acontecido en el Rancho Grande y al final de la película, los niños cantantes Los Curripis cantan las mismas coplas de retache compuestas por Barcelata y Cortázar.

Siguiendo el esquema de comedia folclórica, a partir de 1938 se desarrollará un ciclo en varios escenarios de distintas regiones mexicanas (Díaz López, 2002), donde elaborar de nuevo el discurso de los estereotipos locales desde el cine popular: los conflictos amorosos interclasistas donde se ensayan las comedias de diferencia sexual tan propias del cine americano, y los conflictos campo *versus* ciudad que contraponían al catrín⁶ y al ranchero (muchas veces cantor) reelaborando la contraposición de estereotipos teatrales. Este cine buscaba ensalzar la vida del campo, aludida solo por lo lúdico y la riqueza musical. De esta manera, se recurrirán a diversos *topoi* regionales, en los que destaca la cultura jarocho y huasteca en varios títulos, de los que solo retomamos aquellos que vuelven a convocar la cultura del retache: *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937), *Tierra Brava* (René Cardona, 1938) y *Al son de la marimba* (Juan Bustillo Oro, 1940).

En estas películas, se repiten las escenas donde se cantan unas coplas intercambiadas para dirimir diferencias o conflictos. Bustillo Oro se propuso realizar otras incursiones en el campo mexicano y, sobre todo, en su música. *Huapango* se ambientaba en los aires jarocho. La música corrió a cargo de varios músicos locales agrupados en torno al Son Jarocho de Tlalixcoyan. Las coplas de contestación habían sido compuestas por Manuel Castro Padilla, otro autor musical de mediación de los aires nacionales desde la tradición de la música teatral. En cuanto *Al son de la marimba*, la ubicación era chiapaneca y el argumento de enredos, tan propio de los guiones de Bustillo. La música era de Alberto Domínguez, y en la fiesta final que cierra la trama y evidencia el encuentro de todos, capitalinos y chiapanecos en la felicidad de sentirse mexicanos, se tocaban coplas y zapateados y se producía una serie de coplillas de contestación con las famosas “bombas”, los altos improvisados donde las distintas parejas resumían sus peripecias amorosas. La música estuvo interpretada por la Lira de los Hermanos Domínguez, que llevaban desde finales de la década de los veinte tocando en la capital. Domínguez presentó varios programas

6 Siempre según la R.A.E., “catrín” es un americanismo de uso en Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, México y Nicaragua, que significa: bien vestido, engalanado y urbano. El uso del término que se hace en el cine mexicano es peyorativo.

de la incipiente música de orquesta latina en la XEB a mediados de los treinta, dirigió la orquesta de Gonzalo Curiel y formó la suya propia en 1939, que tocaba en el club El Patio. Es posible que la película le retrotrajera a sus inicios profesionales, en los que se dedicó a dar a conocer la música de su patria chica en México.

En cuanto a *Tierra Brava*, se volvía a la ambientación veracruzana y el litigio musical se llevaba a cabo entre Barcelata y el tenor Rafael Falcó, que resuelven un malentendido en unas coplas de contestación, cuyos sones estuvieron interpretados por los Hermanos Huesca y Escamilla, que habían sido escogidos por el propio Barcelata y por Manuel Esperón, el músico de mayor actividad y renombre en el cine mexicano de la época de oro que ya no tiene ascendencia regional, sino formación musical culta.

5. El jaliscozo como horizonte de llegada

La década de los cuarenta se inicia con el “jaliscozo”, término con el que se conoce el éxito triunfal que consiguió Joselito Rodríguez y Jorge Negrete, director y actor principal de *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* en 1941. La productora de los hermanos Rodríguez buscó inspiración en una novela popular de Aurelio Robles Castillo basada en el mítico ‘Ametralladora’, un pendenciero pistolero jalisciense que batió a los cristeros. Aunque la película no hacía referencia a este conflicto bélico, materializó un nuevo concepto del charro cantor, cortado a medida de las dotes canoras de Jorge Negrete y de su *hýbris* como persona pública y ficticia. Con esta película iniciaba su carrera como intérprete de la canción ranchera y en su versión bravía, que tiene en la película otra voz legitimada en este mismo sentido: la cantante Lucha Reyes, valedora de esta interpretación bronca de la canción campirana. Reyes interpretaba la canción que daba título a la película, que se impondría como un nuevo himno nacional, esta vez tomando como referencia y epítome del país la región del Bajío jalisciense. El personaje valentón de Salvador Pérez Gómez ‘El Ametralladora’ —cuyo uso de la violencia está legitimado narrativamente por la venganza de la muerte de sus padres— compondría un modelo que se repetiría siempre en torno a la estelarización del propio Negrete como estancia crucial del género. El discurso misógino de absoluta desconfianza y recelo frente a la naturaleza seductora de las mujeres se combina con la ética del hombre independiente, que vive de su capacidad para vencer como forma de vida, ya sea con la pistola, en las carreras de caballo, jugando a las cartas... *modus vivendi* que solo acabará cuando encuentre a su amor romántico y verdadero en la joven provinciana Carmen Salas (Gloria Marín).

Las coplas de contestación se provocan en la ventana de Carmen mientras la serenata de Salvador, acompañado por el trío Tariácuri cantando *Traigo un amor*, es interrumpida por el novio catrín de Carmela, Felipe Carvajal (Vicente Manuel Mendoza), con el que le obliga a casarse su padre. Las coplas de Manuel Esperón con letra de Cortázar establecen la rivalidad entre la autenticidad del jalisciense, del trabajo y el contacto con la tierra —aunque Salvador no sea nada de eso, lo que no le impide arrogarse esta filosofía—, y la impostura del hombre de la ciudad, que se manifiesta por la asunción de modas y estilos traídos de fuera. Felipe viste de manera impoluta, lleva una fusta —símbolo de autoridad de clase— y es un estirado. El conflicto musical lo mantienen Salvador y un criado de Felipe, que acusa a Salvador de borracho por hacer alarde de macho, prueba de que no lo es. Salvador conoce entonces que Carmela se va a casar con Felipe, lo que lleva a una pelea a puñetazos que es interrumpida por el inspector de policía que los separa dejando para el día siguiente, en la carrera de caballos, la victoria final de Salvador.

La supuesta improvisación de las coplas se vertebraba sobre la competencia que proveía la música que canta Salvador y el criado de Felipe, que asume el papel de defender la postura de su amo y que es el único capaz de hablar el lenguaje popular que obliga este modo de la confrontación en el espacio público. De hecho, Felipe pide a su amigo catrín (Antonio Badú) que conteste a Salvador-Negrete y este niega con la cabeza, quizás aludiendo a la imposibilidad de enhebrar la improvisación o su incapacidad de hacer la topada.

Salvador-Negrete canta en esta contestación varios versos que condensan el logro nacional, generacional y de género que implica la película y que, probablemente, exprese su éxito. En estos versos queda resumida la autodeterminación del hombre mexicano que, fuera ya de los límites atávicos de la hacienda, quiere enfrentarse al mundo con el soberbio convencimiento del valor de su naturaleza:

Ayer me bajé del risco y vengo de la montaña,
 Y como soy de Jalisco, no quiero música extraña.
 Me gusta oír a los mariachis con sus canciones de amor,
 Y no canciones rascuachis⁷ traídas del exterior.
 Me acompaño con mi guitarra y ahora la voy a aventar
 Para ver si el que la agarra, tiene con qué contestar.

La celebración de identidad estaba servida. Y, como fue sucediendo con todos los lugares míticos del cine mexicano ranchero, la película se 'revisitó' en 1964 teniendo a Rodolfo de Anda como protagonista de un Jalisco tan evolucionado como *locus* dentro de lo cinematográfico que ya tenía aire de *western*.

6. La topada del género

A partir del jalisco, se iniciará una repetición de la fórmula en la que se combinan distintos elementos que son la parte semántica y sintáctica del género cinematográfico. Las novedades proceden de los nuevos significados propiciados por las nuevas estrellas; la más notable de todas será Pedro Infante, que inoculará un imaginario de nueva mediación en la tradición visual del entorno jalisciense.

Sin embargo, antes de que él componga su personaje definitivo, cuyas películas de entronización en el ambiente campirano serán *Los tres García* (1946) y *Los tres huastecos* (1948) —ambas dirigidas por Ismael Rodríguez— se desarrolla un espacio nuevo en el seno del ciclo, que son las contestaciones entre hombres y mujeres. La diferencia sexual obra un elemento de codificación de la comedia de enredo, que trata de asimilar el espacio ya establecido del *locus* ranchero a la tradición musical del cine norteamericano de ofrecerse como lugar para la consecución el amor romántico heterosexual. No es de extrañar que la presencia de las mujeres en los foros de contestación aparezca en el momento en el que lo hace el personaje de Infante, pues él encarnará un tipo de masculinidad menos pétrea y soberbia que la de Negrete. Será un hombre más vulnerable a los efectos del amor y, en cierta medida, esa sentimentalidad le hará más próximo a las mujeres a las que la peripecia coloca como contraparte y da mucha más voz que a los personajes femeninos en las películas anteriores. La sentimentalidad que construirá Infante es explícita y sirve para establecer miradas de género divergentes que han establecido lecturas más elaboradas en torno a la construcción de su masculinidad (De la Mora, 2006. pp. 80-81).

En sus inicios y dentro de la economía de la comedia ranchera, realiza varias películas que le vinculan con el personaje norteño que él podía interpretar con algo más de conocimiento que los actores de formación capitalina, dados sus orígenes sinaloenses. En este momento, desarrolla su personaje musical que ya prefigura su protagonismo en el desarrollo del bolero ranchero. En este primer ciclo, se pueden destacar tres películas en las que participa, directa o indirectamente, en unas coplas de retache protagonizadas por mujeres. Se trata de *Jesúsita en Chihuahua* (René Cardona, 1942), *¡Viva mi desgracia!* (Joselito Rodríguez, 1944) y *Si me han de matar mañana* (Miguel Zacarías, 1947). En la primera película aparece la figura de "la marimacho", que también tendrá una pertinente reelaboración dentro del *locus* ranchero y exhibe la mayor de las apuestas machistas, pues las mujeres que quieren tener poder y salir del espacio doméstico, y por supuesto, cantar para cosificar su identidad, tienen que asumir las atribuciones de los hombres: vestir como ellos, ser arrogantes, peleonas, bravuconas y hábiles en las artes charras cinematográficas (montar, disparar, jugar, apostar, retar, etc.). Las coplas de retache se ofrecen con distinta elaboración narrativa. Jesúsita responde a una cancionera en la cantina por ser una ofrecida ante su amo, del que ella está enamorada. En este caso, destaca la alusión a metáforas animales y al menoscabo de la contrincante. *¡Viva mi desgracia!* ensaya una fórmula nueva y es el diálogo entre Ramón (Infante) y Carolina (María Antonieta Pons) en una kermés, con la mediación de una pitonisa, interpretada por la cantante Manolita Arreola, donde repite la música de las coplas de *¡Ay, Jalisco no te rajes!*. Él apela a la necesidad casi ontológica de amor

⁷ Según la R.A.E, "rascuache" se trata de un americanismo usado en El Salvador, Honduras y México que significa "de mala calidad, o de poco valor".

en la mujer. La respuesta improvisada de la cantante resulta contundente al llamarle: “ranchero, pretencioso y farolón, altanero y con mala educación”. La diferencia sexual se vertebra en torno a la superioridad de clase que impone la mujer burguesa de provincias. El discurso, lógicamente, bascula hacia la solvencia del hombre, identificado como ranchero y, por tanto, como mexicano y bueno. Finalmente, en *Si me han de matar mañana*, una aproximación amarga al poder de los caciques, las coplas de retache se colocan casi al final como un enfrentamiento entre la pareja protagonista, interpretados por Sofía Álvarez e Infante. Estas coplas se desarrollan en la cantina y siguen una estructura dual de poesía hablada y copla cantada, donde se vuelve a la defensa, en este caso de la mujer, de la identidad jalisciense y, por tanto, más legítima que la del hombre, que es nortño y fuereño.

En *Los tres huastecos*, Infante presentará infinidad de números musicales al interpretar a los trillizos Andrade (un bandido, un sacerdote y un militar) que viven en la Huasteca tamaulipeca, la potosina y la veracruzana respectivamente. Para celebrar la llegada del militar, se celebra un huapango veracruzano en el que se entabla una conversación, que tiene el tono de contestación entre el personaje del militar y el personaje de Toña (Blanca Estela Pavón), que alude al flirteo que se ha iniciado previamente entre los dos y que culmina con las tradicionales bombas que lanzan los músicos Los Cuates Castilla —especialistas en cantar boleros a dúo— vestidos como veracruzanos, contra los soldados que también enarbolan su capacidad de improvisar y retachar. El huapango iniciado por un violín y un arpa termina con la intervención del cura Andrade que cierra las coplas para que no suban de tono o acaben en una riña real.

Ya consolidadas como estancia en el género, las coplas de contestación se suceden para repetir su fórmula como *Cuando quiere un mexicano* (Juan Bustillo Oro, 1944), donde la contestación es una confrontación entre la canción ranchera mexicana que enarbola Negrete y el tango argentino, interpretado por la actriz Amanda de Ledesma, en una de las películas de idilio transnacional, pero también en *De Tequila su mezcal* (Carlos Toussaint, 1949), *La posesión* (Julio Bracho, 1949), *El charro y la dama* (Fernando Cortés, 1949), *Primero soy mexicano* (Joaquín Pardavé, 1950) y *Los hijos de María Morales* (Fernando de Fuentes, 1952), todas ellas películas de ambientación ranchera que hacían propicio el uso de este elemento narrativo y musical.

El cierre de este ciclo clásico de la comedia ranchera es el de la única película que protagonizarán Negrete e Infante: *Dos tipos de cuidado* (Ismael Rodríguez, 1952), una suerte de confrontación entre las dos estrellas mexicanas. Negrete como representante del género ranchero más bravío y masculinizante, Infante como el astro del bolero ranchero y sus interpretaciones melodramáticas del personaje del charro. La película recomponía la figura del charro, que ya había sufrido una inefable desestructuración en un subciclo formado por las películas de compadrazgo siguiendo una de las líneas abiertas por el Salvador de *¡Ay, Jalisco no te rajes!*, en una lectura donjuanescas y sombría, el charro es pendenciero, soberbio y machista; un personaje que no ha logrado insertarse en la sociedad y vive del juego, de la bronca y de la apuesta desmedida, y que suele hacer su camino con otro personaje masculino igual, que es su amigo o su hermano. En *Dos tipos de cuidado*, los protagonistas tenían, al mismo tiempo, la identidad de buenos rancheros, propietarios de sus tierras, pero también eran los hombres independientes, mujeriegos, conformados como detentores de una moral masculina y machista, que se recreaba por los espacios habituales del charro de tránsito marginal y, como se ha mencionado, decadente.

La historia partía de un compadrazgo muy cómplice en sus correrías amorosas, en el que su vida licenciosa y parrandera se veía contrapuesta con la pretensión de ambos de fundar una familia —Jorge quería casarse con la prima de Pedro, Rosario (Carmelita González), y Pedro quería hacer lo mismo con la hermana de Jorge, María (Yolanda Varela)— sin dejar de atender a sus “otras mujeres”, llamadas por María “las chamacas”. Sin embargo, un suceso viene a perturbar la amistad a dúos de estas parejas de hombres y mujeres: Rosario regresa de un viaje a la capital casada con Pedro y pronto dará a luz una niña. Esta traición entre los amigos explica los nombres de ambos personajes; Jorge apellidado “Bueno” y Pedro, “Malo”. La peripecia de la historia da lugar a una serie de escaramuzas de escarnio de Jorge a Pedro por la traición de haberse casado con su novia; en varias ocasiones le llama “cobarde” en público, a lo que éste contesta con el mutismo y la inacción. Mientras, Pedro trata de contrarrestar estos ataques con una estrategia de acercamiento que comienza con unas coplas que le canta, con ánimo de que se conviertan en coplas de retache, en la pedida de la mano de otra mujer por parte de Jorge. Pedro canta

acompañado por el trío Tamaulipeco de los Hermanos Samperio, que estaba integrado por los hermanos Guillermo, Rafael y Ernesto Samperio, especializados en la música tradicional mexicana. Habían debutado en 1938 en la radio mexicana XEQ y seis años después, comenzaron a colaborar en la XEW donde estuvieron en programación por muchos años.

Las coplas escritas por Esperón con letra de Pedro de Urdimalas se centran en el juego de sus apellidos, Bueno y Malo, y en la alusión a la naturaleza que imprimen estos nombres demostrada por la traición de Pedro a Jorge. Jorge hace una maliciosa apreciación sobre la voz de barítono de Pedro frente a su potencial de tenor. También le acusa de ser “malo” queriendo decir “cobarde” porque “retachar es su cuarteta”; es decir, cantar en lugar de enfrentarse violenta y físicamente. Pedro contesta haciendo referencias animales e insinuando que quiere llegar a ser regular, por mezclarse con lo bueno; una forma de insinuar que quiere a María. Los primeros planos centran la atención en la forma de interpretar musicalmente y expresarse de las dos estrellas. Las coplas se van encendiendo de manera que no se respetan las cuartetas y se van contestando en un diálogo que se intensifica haciendo que los rostros de los actores visibilicen su ánimo según se les va acercando a cámara. María impedirá la pelea real pidiendo a la orquesta que toque para que las parejas se lancen a la sala e inunden el espacio para evitar el enfrentamiento. El final de la topada desemboca en un baile que, en lugar de un son, es una melodía orquestal propia de la década de los cincuenta.

En estas coplas resuena la idea de una composición casi holística de la esencia de las coplas de retache que ha elaborado el cine en esos más de veinte años: la moralidad entre lo bueno y lo malo se establece como un broche final para una estancia formal que había servido de motivo tradicional, folclórico y etnográfico del género musical ranchero, pero ya conformado como una narrativa sustancial del cine y de la cultura mexicanas sin apelativos regionales u originales. Las coplas seguirán apareciendo en películas futuras como un espacio reconocible para la comunicación y para la explicitación de la dialéctica dentro de la peripecia narrativa y musical del cine ranchero. Este uso llega al punto de haber borrado, haciéndolo suyo, un espacio de improvisación y de celebración comunitaria de origen oral y rural reformulado como coplas que, con sus redefiniciones mediáticas, alumbraban las canciones que popularizará el cine de la época de oro.

7. A modo de cierre, un manierismo: Cantinflas

El significado asumido por las coplas de retache como estancia habitual e icónica en el cine de esta época se explica en un ejemplo sintomático que aparece en una película de Cantinflas y que sirve de resumen para entender la lógica del espacio musical y *performántico* de las coplas de contestación. El hecho de que este personaje ajeno al entorno rural⁸ o folclórico, además de un cómico hipertextual, haga uso del retache define su condición de estancia paródica. En la película *¡A volar, joven!* (Miguel M. Delgado, 1947), Cantinflas es obligado a casarse con la hija de un hacendado, la apocada y feúcha María (Miroslava), porque nadie quiere hacerlo. En su papel de pelado (Díaz López, 2016, pp. 116-128), exhibe una suave reticencia al matrimonio, propia de su condición de escéptico confeso, que sus amos doblegan apelando más a su hambre que a su codicia. Durante la celebración de la boda, Gregorio, un pretendiente despechado por los padres por borracho, que es Roberto Hinojosa del trío Murciélagos, se arranca a cantar cuando el padre de la novia (Andrés Soler) pide unas coplas para animar la fiesta.

Toda la argumentación de Gregorio gira en torno a la idea de que Cantinflas se ha casado con María por pobre y por hambriento, mientras que él es un hombre de honor que “se topa con cualquiera porque es sostenedor”. Es evidente que Gregorio, que es hacendado y va ataviado con los atributos del charro, con traje claro, pistola y gran sombrero, presenta el discurso hegemónico de la comedia ranchera frente al pelado que, aunque vestido de frac, no deja de ser Cantinflas. Pero la contestación que le llega de la peonada que representa el cómico utiliza precisamente

8 Cantinflas ya había participado en unas coplas de retache en *Así es mi tierra* (Arcady Boytler, 1937). Esta película es una interesante deconstrucción del imaginario rural y revolucionario, realizada por la mirada externa del ruso Boytler. El personaje de Cantinflas es también una peculiar enunciación de peón de rancho, donde se incorporan algunos de sus atributos de pelado a un estereotipo rural que le es muy ajeno. De ahí el gran valor de la película, pues su relación con la comedia ranchera es más dialogante que enunciativa, y la incorporación de un emergente Cantinflas es otra sutileza hipertextual.

el rigor de su envalentonamiento para desmontar su fama de hablador y tenor, y terminar golpeándolo y dejándolo en el suelo al grito: “¡Y que viva el novio!”.

Las coplas habían sido compuestas por Gonzalo Curiel, un músico de origen jalisciense, pero formado en Ciudad de México y en el espacio de la radio y de la música para el cine. La comicidad del número estriba en que, en cada copla, Cantinflas va avanzando hacia Gregorio que canta sus partes con la lógica calmada del trío, mientras el pelado va cogiendo en cada copla instrumentos más contundentes para enfatizar su hostilidad: comienza tocando una jarana, después un violín para terminar con un virtuoso pizzicato en un guitarrón, instrumento que le rompe en la cabeza al pobre Roberto. Las piezas del cómico tienen el aire alegre del golfo y están acompañadas por toda la orquesta y por los comensales que reconocen con sus risas su victoria en esta topada. Sirva, pues, esta cita al espacio de las coplas de retache para enfatizar su importancia dentro de la lógica comunicativa de la comunidad mexicana, con toda su complejidad musical, pero también con un *ethos* siniestro que nunca deja de ocultar la violencia de la dialéctica que este tropo coplero implica.

Bibliografía

- Ávila, J. (2012). Juxtaposing teatro de revista and cine: Music in the 1930s comedia ranchera. *Journal of Film Music*, 5.1(2), pp. 121-126. <https://doi.org/10.1558/jfm.v5i1-2.121>
- Ávila, J.; De la Mora, S. (2016). Fernando de Fuentes: *Allá en el Rancho Grande* (1936). En C. Wehr (Ed.), *Clásicos del cine mexicano. 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (pp. 123-136). Iberoamericana/Vervuert.
- Belmonte Grey, C. A. (2016). El cine de la comedia ranchera durante el socialismo a la “mexicana”. *Revista de El Colegio de San Luis*, 11, pp. 176-205.
- De La Mora, S. (2006). *Cinemachismo. Masculinities and Sexuality in Mexican Film*. University of Texas Press.
- Díaz López, M. (2002). El folclore invade el imaginario de la ciudad. Determinaciones regionales en el cine mexicano de los treinta. *Archivos de la Filmoteca*, 41, pp. 10-31.
- Díaz López, M. (2016). La estelarización de Cantinflas y su presencia en el imaginario ranchero. *Secuencias. Revista de Historia del cine*, 43-44, pp. 113-135. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.43-44.007>
- Dueñas, P. (1994). El trovador de sotavento: Lorenzo Barcelata. *Relatos e historias de México*, 2(18), pp. 68-70.
- Echevarría, M.; Karam Cárdenas, T. (2014). La mediación simbólico regional y generacional en la recepción de la música vernácula: El caso de la trova yucateca. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 39, pp. 41-68.
- García de León Griego, A. (2002). *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. Siglo XXI Editores.
- González y González, L. (1973). *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Historia*, citado en *Historiografía Mexicana*. Podcast, 41. <https://historiografiamexicana.com/luis-gonzalez-y-gonzalez-teoria-de-la-microhistoria/>
- Gutiérrez Rojas, D. (2023). La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño. *Boletín de Literatura Oral*, 13, pp. 178-217. <https://doi.org/11.17561/blo.v13.7613>
- Hayes, J. E. (2000). *Radio nation. Communication, Popular Culture, and Nationalism in Mexico, 1920-1950*. The University of Arizona Press.
- Jiménez de Báez, Y. (2008). La fiesta de la “topada” y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas). *Revista de literaturas populares*, 8(2), pp. 347-375.
- Madrid, A. L. (2013). *Music in Mexico: experiencing music, expressing culture*. Oxford University Press.
- Medina Ávila, V.; Vargas Arana, G. (2010). *Nuestra es la voz, de todos la palabra. Historia de la radiodifusión mexicana, 1921-2010*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Medina Ávila, V.; Vargas Arana, G. (2019). Sonoridad e identidad nacional en la radio mexicana. La programación musical en sus orígenes, 1923-1925. En C. Toural-Bran, Á. Vizoso y M. Rodríguez-Castro (Ed.), *XVI Congreso Internacional AsHisCom. La revolución tecnológica de*

la comunicación en perspectiva: historia de los nuevos medios digitales, los nuevos medios en la historia (pp. 733-745). Universidad de Santiago de Compostela. <https://doi.org/10.46932/sfjdv3n4-043>

Molina, M. A. (2010). La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada. *Revista de Literaturas Populares*, X(1-2), pp. 183-210.

Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana.

Ochoa Serrano, A. (2005). *Mitote, fandango y mariacheros*. El Colegio de Michoacán.

Pérez Montfort, R. (1994). *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre la cultura popular y el nacionalismo*. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.

Rodríguez Hernández, A. (2020). La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal. *Boletín de Literatura Oral*, anejo 4, pp. 1-277. <https://doi.org/10.17561/blo.vanejo4.5610>

Rodríguez Hernández, A. (2022). ¡Alto a la música!: la tradicionalización de una forma de cantar la décima popular en México. *Diálogos de Campo*, 4(8), pp. 39-62. <https://doi.org/10.22201/enesmorelia.26832763e.2022.8.88>

Sánchez García, R. V. (2009). Los principales géneros líricos en la música tradicional de México. En A. Tello (Ed.), *La música en México. Panorama del siglo XX*. (pp. 106-177). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fondo de Cultura Económica.

Velázquez, M.; Vaughan, M. K. (2006). *Mestizaje and Musical Nationalism in Mexico*. En M. K. Vaughan y S. E. Lewis (Ed.), *The Eagle and the Virgin. Nation and Cultural Revolution in Mexico, 1920-1940* (pp. 95-118). Duke University Press.