

Al son de la marimba: entre la memoria cultural, la cultura popular y la historia

Francisco M. Peredo Castro*

Antecedentes

El 12 de febrero de 1941, a escasos dos meses y días de iniciado el gobierno de Manuel Ávila Camacho, se estrenó en México la película *Al son de la marimba*, dirigida por Juan Bustillo Oro y con un muy aceptable éxito de taquilla, tanto en México como en el extranjero después. Ambientada la acción de este filme en el estado de Chiapas, cuando menos en su segunda mitad, la película estableció una continuidad en las búsquedas que, tanto en el cine mexicano, como por sus directores, se hacían para tratar de repetir el éxito clamoroso de una cultura e idiosincrasia regionales, como el que había significado en 1936 el filme *Allá en el Rancho Grande*, de Fernando de Fuentes. Era aquélla una época en la que:

Cada estado de la República, ciudad, provincia o municipio jalisciense recibe su homenaje regionalista. Muchos títulos de películas son verdaderos gritos de entusiasmo admirativo: *Ay qué rechula es Puebla*, *Jalisco nunca pierde*, *Qué lindo es Mi-*

* Profesor-investigador de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales,

choacán, *Bajo el cielo de Sonora*, *Los tres huastecos*, *Guadalajara, pues*, *Sólo Veracruz es bello*, *Ay Jalisco no te rajes*, *Allá en el Bajío*, *La norteña de mis amores* y *En los altos de Jalisco*. Forman parte de una larga lista. Los clisés sagrados e inviolables que se divulgan jubilosamente confluyen en uno sólo: "La provincia es la Patria", ya que en todo mexicano debe mantenerse la llama ardiente del "amor a la Patria Chica".¹

Así pues, no fue la primera vez que las cámaras del cine nacional volvían su objetivo hacia el interior de la República, y no lo fue tampoco para el propio Bustillo Oro, que hacia 1937 había obtenido otro éxito notable con un filme de ambiente regional, *Huapango*, cuya acción se había ubicado en aquel caso en el estado de Veracruz.

Varias pueden ser entonces las implicaciones y significaciones de un filme como *Al son de la marimba*, que por primera vez en la historia del cine mexicano ubicaba su acción en el estado de Chiapas y que desde su inicio mostraba el mismo arrobamiento regionalista que el de los filmes antes mencionados, en la versificación introductoria del filme:

"¡Chiapas!, ¡Tierra inolvidable del sol y la alegría!
 todo tu ardiente ser palpita al son de la marimba
 bajo las erguidas copas de tus palmas
 y en tus palmeras...
 ¡Con qué entusiasmo se quiebra el sol!
 y cómo tu cielo azul se engalana
 con los fuegos artificiales de tus palmas".²

Por otra parte, si se le discute por los pormenores de su realización y, sobre todo, por las condiciones del contexto nacional y por lo que en el terreno de la cultura popular ocurría, tanto en México como en el extranjero, podemos advertir que el filme aparece ante nosotros no únicamente como un producto para el mero entretenimiento. Es posible verlo como un producto cultural, testimonio de una época que, como en un caleidoscopio, nos permite asomarnos aunque sea parcialmente al universo de las ideas, las representaciones y las mentalidades del momento en que se creó.

De lo sucedido antes y durante la filmación de esta película de Bustillo Oro dio cuenta en su momento él mismo, su director ahora ya fallecido, en sus memorias.³ A grandes rasgos, conviene destacar que la trama de este filme mexicano está basada en una pieza teatral española, *Los mollares de Aragón*, de Augusto Martínez Olmedilla;

¹ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, Posada, México, 1984, p. 72.

² Dicha en el inicio del filme por el actor y cantante Emilio Tuero (Felipe del Río en el argumento del mismo).

³ Juan Bustillo Oro, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984, pp. 191-193.

por otra parte, para la realización de este filme de ambiente chiapaneco, no se contó con la posibilidad de realizarlo en aquella entidad, y en consecuencia *Al son de la marimba* se filmó en los estudios de la Compañía Cinematográfica Latino Americana, SA (CLASA) y en locaciones a 20 kilómetros de Cuernavaca, Morelos.

Que el espectador no pueda advertir estas cuestiones ni en los créditos ni en la pantalla obedece a los esfuerzos con que en México trataba de hacerse un cine decoroso, que hoy se considera como el de la “época de oro”, pero que se hizo con grandes despliegues de temeridad, de aventura y de solidaridad, para ocultar las peripecias y las precariedades detrás de la aventura de hacer cine. Así, si hablamos de temeridad, tenemos que hablar de la que dio origen al proyecto mismo, pues fue tal la de Fernando Soler quien, habiendo protagonizado en teatro *Los mollares de Aragón*, pero con el título *De sangre azul*, animado por el triunfo en las tablas de aquella historia, la dio como suya a Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero para que la adaptaran para la pantalla.⁴ Claro está que cuando se descubrió el entuerto, por el éxito que *Al son de la marimba* tuvo en España, los productores mexicanos (los hermanos Jesús y Adolfo Grovas) y los distribuidores españoles tuvieron que indemnizar debidamente al indignado autor, Augusto Martínez Olmedilla, al comprobar éste que aquella historia era suya, aunque su acción se hubiera trasladado de Aragón (España) a Chiapas, en México.

A propósito de esto, los responsables de hacer posible la ilusión fueron, en primera instancia, los propios Bustillo Oro y Gómez Landero, quienes señalaron a Chiapas como escenario al adaptarla, contando para ello con el apoyo invaluable de muchos entusiastas chiapanecos radicados por entonces en el DF, que colaboraron con sus vestuarios, con su conocimiento de los giros locales del habla, de algunas costumbres y, sobre todo, con su conocimiento de la música y los bailables de la región.

Alicia Suárez, a la sazón esposa de Humberto Gómez Landero, fue la primera entre aquellos entusiastas chiapanecos que hicieron posible el filme, y de los cuales ninguno tuvo, por cierto, créditos de reconocimiento en pantalla. Luego todos los demás, que participaron como figurantes en las danzas (como el *Bolonchón*),⁵ en los “zapateados”, en los “manteados”, en las “bombas”, etcétera, en conjunción con el espléndido juego de marimbas de “La lira de San Cristóbal”,⁶ con las interpretaciones del “Trío chacha-

⁴ “De *Los mollares de Aragón*, nombre original de la comedia, pasando por *De sangre azul* –como la bautizó Fernando Soler–, acabó pues, en *Al son de la marimba*”. Bustillo Oro, *op. cit.*, p. 192.

⁵ “Bolonchón. Danza de Chamula. Es representado por grupos llamados *mash* que en tzotzil significa mono y representan a seres anteriores a la creación de este mundo; van vestidos con casaca negra, pañuelo en la espalda y sombrero de piel de mono saraguato. Con guitarras rústicas, acordeones y órganos de boca tocan y bailan al mismo tiempo y animan a la concurrencia a participar en la fiesta. Se acostumbra durante el carnaval en honor de San Juan y el día de Todos los Santos”. Véase Antonio Gamboa López, *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, t. I, Consejo estatal para la cultura y las artes de Chiapas/ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla, 2000, p. 132.

lacas" y de "Los cancioneros del sur". Todos los ejecutantes, en la música, el canto y la danza, actuaron bajo la elocuente y muy sentida dirección musical de un chiapaneco por demás ilustre, Alberto Domínguez, quien contó además con la participación de sus hermanos (Abel, Ernesto y Armando, "el Chamaco" Domínguez).

La perspectiva de lo regional en el cine mexicano

Queda claro entonces que si *Al son de la marimba* no fue una película chiapaneca por su origen, sí contó con muchos elementos para serlo cuando menos en esencia, aunque fuera sólo en poco menos de su segunda mitad, por los requerimientos de la trama española en la que se basó.

Se nos cuenta en ella la historia de una familia capitalina, los Escobar, cuyos padres, Palemón (Fernando Soler) y Cornelia (Sara García), encuentran la posibilidad de superar sus desventuras económicas casando a una de sus dos hijas, Margarita (Marina Tamayo), con un joven chiapaneco, Felipe del Río (Emilio Tuero). El acaudalado muchacho, dueño de la finca La esperanza, es planteado como un tipo ingenuo que, habiendo caído inicialmente en la trampa de los ciudadanos abusadores, es rescatado de ellos por su mayordomo también chiapaneco, Agapito Cuerda (Joaquín Pardavé). Éste hace posible de paso la reivindicación de los "maleados" Escobar de la Ciudad de México, una vez que los tiene a su merced en la hacienda, en aquella parte del interior de la República mexicana. En ella, como parece decírsenos en éste y en varios otros filmes de la época, toda la descomposición social e individual de la vida de las urbes es susceptible de ser erradicada, curada o transfigurada en bondad, honestidad, lealtad, sinceridad, etcétera, que se consideran propias de la vida en el campo.⁷

A reserva de abordar después con detenimiento la significación de estos planteamientos argumentales, digamos por principio que en la narración de esta historia uno no puede dejar de valorar las espléndidas actuaciones y el excelente manejo de la música, sobre todo porque significaba en la época, y significa aún ahora, un respiro el ver y oír en pantalla algo sobre otros ambientes y ritmos musicales, distintos de los que finalmente acabarían por imponerse como los representativos de todos los

⁶ Este grupo musical, integrado por los hijos de Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borraz Murillo, se constituyó como una familia muy destacada en la música popular mexicana, no únicamente la chiapaneca, y contó con la participación de Abel (1910), Alberto (1913-1975), Ernesto (1914-1979) y Armando "el Chamaco" (1921-1985), todos de apellidos Domínguez Borraz, y todos con carrera muy destacada también en lo individual.

⁷ Película editada para su distribución en video por CLASA Films Mundiales, Serie Gran época de oro del cine mexicano: Hermanos Soler, núm. 1, Registro RTC-V-4143. Clave en Filmoteca UNAM: V.438/96. La sinopsis es mía.

mexicanos, es decir, los propios del Bajío: la música del mariachi, con charro, china poblana y jarabes de por medio.

Desde esta perspectiva, bien pudo verse en *Al son de la marimba*, o en otros filmes de carácter regional, como *Zandunga* (Fernando de Fuentes, 1937), *Huapango* (Juan Bustillo Oro, 1937), o *Allá en el trópico* (Fernando de Fuentes, 1940), ambientadas en el Istmo de Tehuantepec o en regiones veracruzanas (las dos últimas), un intento de acto de justicia para con todas las expresiones de cultura regional del país que, no siendo referidas a Jalisco o a lo tapatío, habían sido desplazadas relativamente del espectro de los medios de comunicación, ante la entronización del Bajío como sinónimo de lo auténticamente nacional y mexicano.

Al respecto Ricardo Pérez Montfort ha establecido que “[...] quizá fue el cine el que mayormente contribuyera a la invención de esa región ‘típicamente mexicana’ en la que vivían charros y chinas muy quitados de la pena, en medio de jaripeos, canciones y jarabes”.⁸ En este estado de cosas, continúa Pérez Montfort, ocurrió que:

Durante el régimen del general Lázaro Cárdenas, se insistió con cierta debilidad en la diversidad de la nacionalidad mexicana; pero el camino recorrido en la imposición de la ‘mexicanidad’ del charro y la china ya era muy firme. A partir de 1937, el cuadro estereotípico se consolidó como elemento central de aquel “paraíso perdido” de los hacendados y como símbolo inequívoco de la “mexicanidad”. El cine, la prensa y la radio explotaron sin piedad al charro, a la china y al jarabe tapatío.⁹

Por supuesto, toda aquella situación había provocado protestas, menos entre el público que entre los sectores ilustrados de la crítica, pero unas y otras se habían hecho sentir, como cuando Salvador Novo dijo de los productores del cine nacional, y sus justificaciones respecto de sus producciones fílmicas, que “el cine mexicano, parecen pensar, ha hallado ya su fórmula. Y cuando alguien empieza a objetar el *charrichinismo*, alegan que apenas empieza el cine mexicano, y que el americano comenzó y duró mucho tiempo, por hacer películas de *cowboys*”.¹⁰

Así las cosas, cualquier esfuerzo fílmico que se apartara de aquella línea era recibido con beneplácito. Se había dicho por eso también (con anterioridad *Al son de la marimba*) que *Los bandidos de Río Frío* (Leonardo Westphal, 1938), la popular obra de Manuel M. Payno, llevada a la pantalla bajo los auspicios de la empresa que encabeza

⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS (Colección Miguel Othón de Mendizábal), México, 1994, p. 126.

⁹ *Ibid.*, p. 129.

¹⁰ Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, INAH-Conaculta, México, 1994, pp. 277-278. Nota publicada el 30 de abril de 1938. Las cursivas son mías. Con el término *charrichinismo* Novo se refería, por supuesto, a la abundancia de charros y chinas (poblanas) en el cine mexicano.

don Pedro Cerisola, significa un laudable esfuerzo en la cinematografía nacional, ya que se buscan nuevas rutas que se aparten de la que marcara "Rancho Grande".¹¹

En consecuencia, y ante aquel panorama, un filme como *Al son de la marimba* fue en su momento una saludable variación en el conjunto de las expresiones regionales que llegaban a la pantalla de plata. Hay, sin embargo, varias cuestiones respecto de un filme como éste que conviene discutir, no tanto para movernos entre los parámetros de la apología o la condena, sino para advertirlo, como decíamos arriba, como un testimonio cultural de la época, como un documento histórico, o como testimonio de la expresión social de su momento.

Lo local (apenas) referido

Habida cuenta de que la película que nos ocupa fue en su momento un filme de simple y llano entretenimiento, lo cual logró con creces, a decir de su éxito en la taquilla, por lo mismo, no importaron las que pudieran ser consideradas por algunos como imprecisiones u omisiones. Por ejemplo, el que simplemente se mencionen algunos ritmos musicales y danzas,¹² como el "rascapetates" o el "bolonchón", aludida esta última en el filme como "una danza indígena muy típica". La película por supuesto no daba como para aclararnos nunca que el *Bolonchón* es conocida como una danza de chamula, pero que también se baila en regiones como Los Altos, La costa y La Sierra Madre. En este último caso con la variación nominal de Bolonchón *-nichinit-* zat (canasto y flor) para la localidad municipal de Ixtapa.¹³

Por otra parte, cuando en el filme se mencionaba al chiturí, como el ave mensajera que contribuye a la restauración del orden roto en la historia que se nos cuenta, esto se hizo sin especificar a cuál de sus variedades se alude (el chiturí colinegro, el gris, el gritón, el picudo o el tropical), y que quizá la referencia pudiera ser a cualquiera de estos dos últimos, porque son los únicos que habitan en todo el estado, con excepción de las zonas frías.¹⁴ No hubo problema, además, si cuando algún personaje hablaba del totopostle, o totoposte, no se aclaraba que también se hacía referencia al cacahua-nanche, una fuente de aceite vegetal.¹⁵ Por otro lado, cuando se mencionaba por Agapito Cuerda (Joaquín Pardavé) a "la pochotona" como "el árbol nupcial", no se indicaba que se hacía referencia al árbol conocido como la pochota,¹⁶ un tipo de

¹¹ Juan del Set, *El Nacional*, 2ª Sección, México, 10 de agosto de 1938, pp. 1-2. Los paréntesis y las cursivas son mías.

¹² Antonio Gamboa López, *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, t. I, p. 132.

¹³ Mercedes Olivera B., *Catálogo nacional de danzas y fiestas de Chiapas*, Fondo Nacional para el Desarrollo, México, 1974, pp. 168 y 175.

¹⁴ Gamboa López, *op. cit.*, p. 256.

ceiba cuya madera se usa localmente para hacer yugos, y que quizá de ahí proviniera la relación que se establece entre este tipo de árbol, de la familia de las bombáceas, con el enlace matrimonial.¹⁷

Deben agregarse también las referencias a la tradición alimentaria chiapaneca, como el *chilmole*, que apenas se menciona, o el posol, pronunciado tal cual y sin permitirnos saber que se trata de una “bebida de maíz dos veces cocido y semimolido que se disuelve en agua al momento de consumirse”,¹⁸ que se puede tomar blanco, o de cacao, tostado, molido y mezclado con azúcar, y que “constituye el alimento básico en el almuerzo de los campesinos y se acostumbra tomarlo antes del mediodía”.¹⁹ Visto el filme en términos de entretenimiento, quizá tampoco tendría que inquietarnos demasiado que cuando el personaje de Agapito habla de “una patada en el *jonís*”, está hablando, literalmente, de lo que los entendidos en lo chiapaneco pueden traducir como una patada en la cola, en el ano o en el trasero, que para todo eso y más da la vastedad de la lengua castellana, sobre todo considerando la riqueza de sus variantes regionales, la chiapaneca entre ellas.

No hay, pues, razones para esperar estos afanes enciclopédicos de una película que fue hecha simple y llanamente para entretener. Si los chiapanecos de la época tuvieron perfectamente claro de qué se hablaba, sin duda fue muy bueno para ellos. Pero, ¿lo fue para todos los demás?, ¿lo es para las audiencias de hoy en día? Si los que conocemos o sabemos algo de Chiapas alcanzamos a entender o interpretar algo, ya podemos estar de plácemes. Pero es innegable, de todos modos, la posibilidad de rastrear el origen de ciertos componentes verbales de la cultura popular en los dichos cotidianos de una región, o en sus usos y costumbres, porque pocas veces son observados y atendidos con detenimiento, sobre todo cuando se esgrime el argumento de que ciertos productos culturales de los medios, entre ellos los del cine, no fueron hechos para estos fines, sino para la diversión simple y llana. Pero la presencia y la permanencia de estos elementos, como constitutivos de la memoria cultural y, en consecuencia, de la historia cultural, es irrefutable.

La lectura entre líneas

Lo seguro, por otra parte, es que todos podemos acceder a la trama y, sobre todo, a su música y bailables, y todos podemos pasar de ahí hacia interrogarnos sobre lo dicho en

¹⁵ *Íd.*, p. 151.

¹⁶ “Pochota (*Ceiba aesculifolia*). Árbol de la familia de las bombáceas, de hasta 30 m de alto; parecido a la ceiba, pero menos corpulento, con las flores más grandes [...] se usa localmente para hacer yugos. También se llama lanta de cerro, lanta mayero y pochote”. Véase Gamboa López, *op. cit.*, t. III, p. 248.

¹⁷ *Íd.*, t. III.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

relación con Chiapas y, paradójicamente, también sobre lo no-dicho a final de cuentas. Esto siempre en el entendido de que un texto es importante, y digno de consideración y análisis, no únicamente por lo que dice, en sentido literal, sino también por el “texto detrás del texto”, o por lo que no dice, por lo que calla, por lo que oculta.

Es quizá en esta parte donde radica la mayor riqueza de un filme, porque en el ánimo de descubrir las huellas de lo cultural, el espectador es motivado a entender que una película es importante por lo que negándose se afirma o por lo que afirmándose se niega y, en fin, por lo que los diálogos y situaciones nos permiten advertir entre líneas. ¿Podría alguien negar, por ejemplo, que lo dicho en la comedia por el personaje de Agapito, respecto de que “aquí todos me obedecen como si estuviéramos en los tiempos coloniales”,²⁰ no tiene en realidad nada de cómico, si hablamos de la realidad de Chiapas (la de los años cuarenta, y la de ahora), en términos de las relaciones sociales entre las oligarquías criollas y las comunidades indígenas, y que dicha realidad tan aplastante llega hasta nuestros días, y se ha expresado después, por ejemplo con el conflicto actual de la región?

A este respecto, hay otras cuestiones que por su significación son dignas de reflexionarse, analizarse y explicarse en *Al son de la marimba*, palabra esta última, por cierto, de origen africano, a decir de los entendidos.²¹ Un aspecto importante para discutir es el marcado sexismo y el machismo que están presentes a lo largo del desarrollo de la trama. En descargo de sus hacedores, hay que aclarar que todo esto no fue privativo de *Al son de la marimba*. Al contrario, por la multitud de filmes en que se les encuentra, evidencian que si dichas situaciones no pueden ser vistas como muy propias de la época, algo de todo eso debe haber flotado en el ambiente, que así pudo trasladarse

²⁰ Tomado de los diálogos de la película *Al son de la marimba*. Agapito se dirige en estos términos a los Escobar, para explicar por qué nadie hará nada para ayudarlos a volver a la Ciudad de México.

²¹ Véase César Pineda del Valle, *Fogarada. Antología de la marimba*, Gobierno del estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1990, 481 pp. “El nombre Marimba es africano, ninguna duda cabe al respecto, y en esto resulta innecesario tratar de encontrarle a la palabra raíces de lenguas autóctonas, mayas o quichés. Ya Gustavo Montiel nos ha señalado la existencia de una población llamada ‘Marimba’ que se encuentra en territorio de Angola, África. El propio sonido de la palabra nos indica su origen africano o negro [...] Si la marimba fuera de origen maya o mayaquiché, ¿por qué entonces se le puede encontrar en países donde los mayas o quichés nunca estuvieron? [...] Si en cambio, es negra, ¿por qué no existen marimbas en algunos países en donde hubieron esclavos de raza negra? [...] Hay autores que sostienen una dualidad en la existencia del instrumento: nació en África y nació en América. Aquí se conjuntaron, y de las dos brotó la marimba que actualmente conocemos” (en la introducción del texto). Por otra parte, el mismo autor, en el capítulo II de su libro, nos refiere que “Joaquín Peña, en el *Diccionario de la música*, Labor, tiene dos acepciones para la palabra marimba. En la primera establece que el instrumento es originalmente del Congo y que llegó a América con los africanos negros. También apunta que el instrumento tenía 16 cala-bazas (pumpas/ tecomates) diferentes, de distintos tonos. La otra anotación es para la marimba mexicana, que se describe como un tipo de xilófono con 21 tablillas de madera colocadas sobre tubos de madera que van cerrados en su extremo inferior”, Pineda, *op. cit.*, p. 33.

hacia el cine nacional y llegar hasta nuestros días, y no nada más en las películas.

No deben parecer entonces muy tolerables, y no debieron parecerlo quizá ni en aquella época, alusiones como las de que “la cocina es el lugar de las mujeres”, la de que “las viejas deben oler a cebolla y ajo”, o aquello de que “a las mujeres no se les domina consintiéndolas, sino como a las mulas, con la cuarta”, porque “las mujeres rejegas no necesitan música, sino látigo”. Frente a toda esta percepción sobre las mujeres, que las propone tan disminuidas frente al hombre, parece natural la conclusión de que “un chiapaneco nunca se da por vencido ante ninguna mujer”.²² Dichas todas estas frases por el mayordomo, finalmente llega al punto de espetarle a su protegido que “si no le das a tu mujer una buena tanda de cuartazos, puedes irte quitando los pantalones”. El machismo a ultranza, así sea planteado en tono de broma, pero repetido en multitud de discursos fílmicos, no puede, no debe, parecer inocuo, porque en esta clase de discursos, y en la fuerza de su repetición (en productos culturales considerados como “inofensivos”), es como se fraguan los arquetipos, los estereotipos y, en concreto, las configuraciones mentales que trascienden en el tiempo y en el espacio.²³

La oposición campo-ciudad

Es importante también discutir la contribución que *Al son de la marimba* hace para el afianzamiento del mito del campesino ingenuo, bonachón, siempre presentado como víctima propiciatoria del personaje urbano, que es la antítesis del anterior porque se le plantea siempre como ladino, abusivo y desconfiable por todos los ángulos que se le vea, es decir, el *chilango* en concreto.

Si alguna vez se llegara a la conclusión de que las teorías psicoanalíticas sobre los chistes y el humor ya no funcionan como herramientas útiles para interpretar estas cuestiones, de todos modos se requiere poner un poco de atención en estos hechos. Incluso para la sabiduría popular, por el adagio de que “entre broma y broma, lo que piensa el que las dice realmente se asoma”, la cuestión puede cobrar alguna signifi-

²² Por sexismo entendemos en este caso la discriminación fundada en cuestiones de sexo, así como sus manifestaciones que pueden ir, desde las abiertamente expresadas, hasta las disimuladas, a veces detrás de una trama cómica como la que nos ocupa, así como también su presencia en ámbitos que cubren desde lo individual hasta lo institucional, en formas diversas que combinadas contribuyen a la preservación de la inequidad. “Normalmente la discriminación sexual opera contra las mujeres y a favor de los hombres, aunque lo contrario no es enteramente desconocido”. Véase Gordon Marshall, *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, 1998, p. 597.

²³ En el filme mismo abundan, entre las bombas, multitud de alusiones al respecto. Una de ellas la bomba en la que se dice que “el que quiera una mujer / y le salga interesada / que se olvide del querer / y la mande a la... trompada”. O bien la otra que dice: “Aunque casado me veas / no me alcés pelo muchacha / que mi mujer ya está vieja / y yo sigo como un hacha”.

cación.

Diálogos como los mencionados merecerían mayor atención, sobre todo porque, como dijimos antes, *Al son de la marimba* no fue la única película en expresar aquellas ideas, y más bien fue una más entre todas las que, de modo casi imperceptible, dejaron filtrar la mentalidad conservadora de los productores, directores y argumentistas fílmicos de la época. Esto sobre todo si consideramos que para nada parece positivo y sano, y a final de cuentas es evidente que no lo fue, el que el cine mexicano haya hecho demasiado hincapié, y en forma por demás simplista, en la oposición entre el campo y la ciudad, entre lo rural y lo urbano, entre los citadinos y “los provincianos”.²⁴

Ya en la época muda, con filmes como *Viaje redondo* (José Manuel Ramos, 1919), pasando por películas como *La india bonita* (Antonio Helú, 1938) o *Los millones de Chaflán* (Rolando Aguilar, 1938), entre muchas otras más y en sus diferentes épocas, el cine mexicano ha insistido en el planteamiento maniqueo de la maldad casi innata de los personajes de la ciudad y la bondad e ingenuidad cuasi *onto-filo-genéticas* de los personajes del mundo rural. Lo tremendo del asunto es que, de tanto querer enfatizar esta supuesta oposición, se llega a veces al extremo de la ridiculización para los segundos.

Al respecto, y como antecedentes interesantes, conviene recordar que en *Viaje redondo*, “el argumento versaba sobre los apuros de un fuereño en el maremagnum de la capital. Por requerimientos del guión, el “Cuatezón” Beristáin circuló por la ‘aristocrática’ calle Madero y el Zócalo a lomo de burro”.²⁵ En *La india bonita*, dos jóvenes capitalinos, con el fin de abusar de una joven campesina, la traen a la Ciudad de México a concursar como reina de belleza y la situación logra salvarse únicamente cuando su novio viene desde el interior a rescatarla.²⁶ Por otra parte, en *Los millones de Chaflán*, un rancharo estaba a punto de perder su fortuna perseguido en la capital por toda clase de vendedores y sin lograr acomodarse nunca al estilo de la vida en la urbe; surge un vives capitalino que lo mete en un negocio, en realidad se trata de un timo, y sólo se salva de éste cuando sus coterráneos lo rescatan y él vuelve de nuevo a la “plácida” vida campesina.²⁷

En toda esta clase de planteamientos, que como se ve no eran para nada nuevos, *Al son de la marimba* no se quedó atrás y nos asestó una trama cargada de alusiones por demás peyorativas, y para ambos bandos.

²⁴ Recuérdese que de suyo el concepto de “provincia” implica, desde la antigüedad romana y sus territorios conquistados, la idea de una sujeción o sometimiento de dichos territorios respecto de la metrópoli.

²⁵ Federico Dávalos Orozco y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Colección Difusión Cultural, Serie Cine, núm. 4), Puebla, 1985, p. 50. *Viaje redondo* fue, por cierto, la primera cinta en la que actuó Joaquín Pardavé.

²⁶ En esta película el joven campesino que viene a la urbe para rescatar a su novia fue interpretado también por Emilio Tuero.

En el regodeo de frases y clichés salen a relucir, del lado de los urbanos, dichos y actitudes que plantean un casi natural desprecio de los ciudadanos por “la provincia”, por la música regional y por su gente. Así se advierte en el filme cuando el personaje de Margarita explota contra “ese odioso sonsonete”, el de la marimba, y junto con su familia habla de “ese desconocido y cursi provinciano”, que es el que les impone dicha música en el cabaret capitalino donde lo conocen y con el cual habrá finalmente de casarse, a pesar de que ella misma, junto con su familia, considere que el gusto de él por la marimba “está bien en el campo y entre los indios”.

Más aún, esa familia urbana que se refiere constantemente al joven del mundo rural como “payo vulgar”, es planteada en todo momento, salvo en el final (cuando por el contacto con el campo, su gente, y todo lo que despreciaban a ultranza los ha purificado de todo lo malo de la urbe, y los ha reivindicado), como carente de todo principio, a tal punto que se insinúa que, además de ambiciosos y avariciosos, los capitalinos son cobardes y amorales, capaces de vender a sus hijas por dinero (“usted escoge”, le dice uno de ellos al hombre rural). Son planteados además como haraganes sin escrúpulos, rebuscados y afectados para hablar y serviles ante el dinero y el poder que lo acompaña.

Por su parte, los personajes rurales (en el afán por ser planteados como la bondad en estado químicamente puro) tampoco salen bien librados de la liza. Por más que se trate de plantearlos como los buenos e ingenuos de la historia, a ellos se les atribuye todo lo que desde la sociología ha sido tipificado como propio de las sociedades *folk*. El extremado provincialismo que los hace ser desconfiados siempre frente a “estos catrines gorriones”, frente a “estas capitalinas maleadas” y definibles también como “catrinas presumidas”; mientras que por otra parte ellos parecen demasiado proclives, tanto al lirismo exacerbado por su región (“donde el aire es más puro”), como bien dispuestos para la autodenigración. Así, advertimos cómo el personaje de Agapito le reprocha a Felipe por la facilidad con que se deja engañar (por los ciudadanos). Por otra parte, cuando se establece que “estas capitalinas son muy maleadas”, se hace no únicamente por el reconocimiento de dicha situación, sino además por la constatación de una certeza autoinmoladora: “y nosotros los campesinos (somos) muy ta-rugos”.

En el ir y venir de frases y situaciones, los personajes rurales extreman su lirismo ante “una sencilla melodía en la que está todo el recuerdo de su tierra”, y ante la incompreensión de los capitalinos, que los hacen objeto de sus burlas, acaban reconociendo que “sabe usted, señorita, soy muy provinciano y muy ingenuo”.

Entre tanto enfatizar esta falsa dicotomía, y pese al aparente desquite que para el personaje rural signifique doblegar a la chica ciudadina y al final quedarse con ella,

²⁷ Véase la sinopsis de *Los millones de Chaffán* en Francisco Peredo Castro, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, Conaculta/ Imcine/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 2000, pp. 584-585.

llega a constituirse todo un juego de configuraciones mentales en las que la conflictiva real de la relación entre el campo y la ciudad nunca se vislumbra siquiera en su justa realidad, y a lo sumo queda reducida a un juego de imágenes, de representaciones, es decir, en concreto, a un juego de estereotipos. Al respecto Ricardo Pérez Montfort ha establecido con gran claridad que

El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva [...] En parte se identifican a través del lenguaje hablado y la música.²⁸

Así, y aunque es cierto que todas estas visiones estereotipadas trataron de suavizarse al final de la historia en *Al son de la marimba*, conviene abordarlas y discutir las en detalle porque, como se dijo arriba, sus implicaciones fueron más allá del tiempo y el espacio que se planteó para aquel filme, y por supuesto más allá del filme mismo, y porque, por otra parte, es en el efecto de la repetición, *ad infinitum*, en donde radica la fuerza de una imposición casi imperceptible que acaba por configurar una falsa percepción de la realidad como si fuera cierta.²⁹ En todo esto es evidente que

[...] el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se transmite, amplían su capacidad de penetración. *La tendencia a uniformar y a simplificar es parte esencial de la imposición*, sin embargo tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en estereotipos. *Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico*. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad de un conglome-

²⁸ Ricardo Pérez Montfort, *op. cit.*, p. 131. Las cursivas son mías.

²⁹ Un estudio aparte merecerían también, por ejemplo, las ideas respecto de la oposición norte-sur. De la misma manera en que el cine mexicano contribuyó a fortalecer el mito del capitalino abusivo contra "provincianos" inocentes o "bonachones", también contribuyó al afianzamiento el mito de los personajes norteños como "francos", "confiables", "derechos", directos para hablar claro, etcétera. Esto se comprueba muy fácilmente analizando los diálogos y personajes de multitud de filmes mexicanos, algunos de los cuales comenzaban con textos introductorios, con dedicatorias como la de *Jesusita en Chihuahua* (René Cardona, 1942), en la que se afirmaba que "dedicamos esta producción a la raza noble y valiente del norte de nuestra república". Nótese la idea de la gente del norte como una "raza" aparte.

rado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado.³⁰

Es precisamente por todas estas cuestiones que un filme como *Al son de la marimba* es perfectamente comprensible también a la luz de otro contexto, el internacional, en donde prácticamente todas las cinematografías del mundo dieron con el propósito de buscar, hasta lograr encontrar y configurar, lo que sería lo netamente representativo de sus respectivas nacionalidades, con el resultado de que en casi todos los casos acabó por imponerse una visión hegemónica de *un solo aspecto* de lo regional de cada uno de aquellos países como representativo *del todo nacional* referido.

En Alemania, por ejemplo, fue el folclore bávaro el que se impuso, tanto para el interior como para el exterior, como representativo de todo lo alemán y tuvo su expresión por supuesto en el cine. De la misma manera, en Iberoamérica, lo andaluz se impuso en España como representativo del todo, y dio lugar al género fílmico de la *españolada*, como la refieren los mismos críticos españoles, de la misma forma que en Argentina la música porteña del tango sirvió para concretar al *tango film*.

Ciertamente, con un filme como *Al son de la marimba*, en el cine mexicano, estamos ante la certeza de que fue éste una de las manifestaciones regionales que finalmente terminaron disminuidas ante la imposición del folclore del Bajío, el que en lo sucesivo podría blasonar de ser el representativo de lo auténticamente mexicano. Pero aun teniendo en cuenta esta situación, y recordando, como decíamos arriba, que se trata en todo caso de una imposición hegemónica, que nunca llega al punto de la aniquilación y/o desaparición de los opuestos, entonces películas como *Al son de la marimba* aparecen también como representativas de otra situación.

El valor del contexto histórico

En el inicio del gobierno ávilacamachista se respiraban ánimos de reconciliación y requerimientos de unidad nacional. Por una parte, el final del gobierno cardenista había dejado a la nación entera muy dividida y confrontada. Los campesinos beneficiarios del reparto agrario contra los latifundistas y terratenientes, y viceversa; los obreros contra los sectores empresariales, y viceversa; los sectores rurales contra los sectores urbanos a los que desde entonces el campo ha subvencionado; el país entero contra las potencias extranjeras a las que se les había expropiado. En un contexto como

³⁰ *Ibidem*.

aquél, y frente a la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, filmes como *Al son de la marimba*, y sus similares, con su tono festivo y conciliador entre los opuestos (aparente y tan insistentemente planteados por el filme mismo como irreconciliables), y aunque dicha conciliación se diera en el último minuto, servían perfectamente a los fines del esparcimiento útil, aunque para el caso se recurriera a toda clase de retorcimientos ideológicos y conceptuales que antes referimos. El caso es que se lograba recordar, en los preliminares de la Segunda Guerra Mundial, que la diversidad regional y cultural de México es muy rica, y una de las indudables fuentes de la riqueza nacional. Aquel cine, del que formaba parte el filme que nos ocupa, servía tanto a los propósitos del proyecto nacional como a las necesidades de encarar de otra manera lo que se aproximaba en el contexto internacional.³¹

Vistas así las cosas, parece necesario concluir que de una película como *Al son de la marimba* en realidad muy poco nos llega y nos queda de Chiapas, de su contexto de producción, de sus contenidos, etcétera, si la vemos simplemente desde la perspectiva del filme de entretenimiento. Pero la experiencia es de todas maneras muy valiosa cuando se atienden elementos como los hasta ahora planteados. En buena medida, claro está, una de las partes más importantes es siempre disfrutable, invaluable y rescatable: la música popular en el cine nacional (que en este caso proponemos dejar para otra clase de estudios). Por otro lado, y si consideramos todo el caudal de reflexiones que su proyección puede suscitar, reconocemos desde luego que indudablemente estamos, como establecimos desde el principio, ante un producto cultural, susceptible de una verdadera exégesis, que la convierta en objeto de estudio válido para, entre otras disciplinas, la historia cultural.

Sobre la letra de la canción *Al son de la marimba*

De esta canción, cuya letra y música se ha atribuido siempre a Alberto Domínguez,³² Juan Bustillo Oro dice en sus memorias lo siguiente: “Alberto Domínguez exhumó una antiquísima melodía de su tierra, le dio nueva vida y la convirtió en el tema melódico del filme. *Cómez Landero y yo le pusimos letra*. Su primera frase, ‘al son de la marimba’, nos sirvió de título”. En consecuencia, si creyéramos a Bustillo Oro, ni la letra ni la música de esta canción pertenecerían a Alberto Domínguez. La música tendría que ser considerada de dominio público, si es que Domínguez la recuperó de “una

³¹ Otro ejemplo de filme mexicano, entre varios más, que planteaba la conciliación y unidad de los “opuestos”, en la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial, lo fue *La fuga* (Norman Foster, 1943).

antiguísima melodía de su tierra”, Chiapas, y la letra tendría que ser atribuida a Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero. Hay que tener en cuenta que Bustillo Oro escribió esto en 1985, diez años después de la muerte de Alberto Domínguez en 1975, y cuando éste ya no podía alegar nada en su defensa ni aclarar de ninguna manera el asunto.³² He aquí, pues, la letra completa del tema del filme que nos ocupa en este artículo (y que consideramos como de Alberto Domínguez):

[1] De la marimba al son te conocí,
ser
y al contemplarte fui de la ilusión
el prisionero que viene a cantarte
las penas de su corazón.

[2] Al son de la marimba que al cantar
en el embrujo de la noche azul,
me va diciendo que eres la mujer
que ya nunca lograré olvidar.

[3] Y pido a Dios que nunca pueda ser
brujaré
mejor destino el de mi corazón,
que de tus ojos recibir la luz,
y de tus labios el primer amor.

[4] Y pido a Dios que nunca pueda
mejor destino el de mi corazón,
que de tus ojos recibir la luz,
y de tus labios el primer amor.

[5] Fue el florecer
de una leyenda de amor
que roba tu corazón
para mi linda mujer.

[6] De la marimba al son te em-
brujaré
y el alma entera perderás,
entre las redes de mi amor
y entre las notas de cristal.

(Se repite [7])

Otras melodías del Estado, incluidas en el filme y casi no reseñadas por los cancioneros (con excepción de *Las chiapanecas*, de Manuel Castro Padilla), son:

Letra de la canción 1

[1] Chiapas,
marimbas

[3] San Cristóbal las Casas nidal de

³² Véase, por ejemplo, Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez, *Cancionero popular mexicano*, vol. 1, Conaculta/ Dirección General de Culturas Populares, México, 1992, p. 190.

³³ Véase Bustillo Oro, *op. cit.*, p. 192.

tierra divina
café
donde,
nas
conocí el sol

Tapachula que hueles a rosa y
hay rumor de canción en tus frondas divi-
nas
maravilla que no olvidaré

[2] Chiapas, India bonita
yo que quisiera
que para amarte
más grande fuera
mi corazón

[4] Chiapas, tierra divina
donde, conocí el sol
Chiapas, India bonita
yo que quisiera que para amarte
más grande fuera mi corazón.

Letra de la canción 2 (no identificada con su título ni en créditos ni en los diálogos):

[1] Ranchero ranchero soy
ranchero de esta región
y por ranchero jugué
a una carta el corazón

[5] Cuando se monta
yegua rejega
hay que ser siempre
buen domador

[2] No juegues tu corazón
a una carta de mujer
que te puede suceder
lo que le sucedió a Sansón

[6] Y pa' mujeres
que sean ingratas
un par de espuelas
es lo mejor

[3] Cuando el amor
soy
es cruel y negado
dor
todo lo arrastra
hablando perdí
con su corriente
ocasión

[7] Ranchero ranchero
ranchero y muy habla-
dor
que hablando
en palabras la

[4] Nada me importa
que me haya arrastrado
siera creer
quise jugar

[8] Palabras palabras son
que yo me qui-
siera
pero ya me sucedió

a una carta el corazón
són

lo que le sucedió a San-

Ficha técnica de la película *Al son de la marimba*.

(Tomada de los créditos de pantalla y con datos de las memorias de Juan Bustillo Oro).

Producción (1940): Grovas/ Oro Films México, Jesús Grovas; jefe de producción: Ricardo Beltri.

Dirección: Juan Bustillo Oro; asistente: Felipe Palomino; anotador: Zacarías Urquiza.

Argumento: sobre la pieza teatral *Los mollares de Aragón*, del autor español Augusto Martínez Olmedilla; adaptación: Juan Bustillo Oro y Humberto Gómez Landero.

Fotografía: Lauron Draper; operador de cámara: Jorge Stahl hijo.

Música y canciones: Alberto Domínguez (Créditos: Música y canciones de Chiapas arregladas e interpretadas por la Marimba "La Lira de San Cristóbal", de los hermanos Domínguez,³⁴ bajo la dirección de Alberto Domínguez B. y con los cancioneros: El trío chachalacas y Los cancioneros del sur); canciones: *Al son de la marimba*, de Alberto Domínguez; *Frenesí*, con letra de Rodolfo Sandoval y música de Alberto Domínguez; *Chiapas, tierra divina, ¡Viva Chiapas!* y otras dos no identificadas; danzas: El rascapetates, El bolonchón, Manteados y Zapateados del estado.

Sonido: Ismael Rodríguez y Howard Randall (Sistema sonoro RCA).

Escenografía: Carlos Toussaint; maquillaje (Max Factor): Dolores Camarillo *Fraustita*; asesoría en la ambientación y el vestuario: Alicia Suárez.

Edición y montaje: Mario González.

Intérpretes: Fernando Soler (Palemón Escobar Llano de Vergara y Godínez de la Vega y del Colmenar, Cifuentes Fuentes Corrientes y Calatrava del Horno), Emilio Tuero (Felipe del Río), Marina Tamayo (Margarita, hija de Palemón), Joaquín Pardavé (Agapito Cuerda), Sara García (Doña Cornelia), Dolores Camarillo (Pita), Virginia Serret (Sofía, hermana de Margarita), Alfredo Varela hijo (Luis, hermano de Margarita), Joaquín Coss (acredor de Palemón), Manolo Noriega (acredor), Salvador Quiroz (acredor), Wilfrido Moreno, Miguel Manzano (José María, hijo de Agapito), Carlos Castañón "Caliche", Alberto Ferrer, Amanda Llano (joven chiapaneca), Ismael Aguilar hijo, Carlos Max ("El Alpiste"), Josefina Romagnoli, Carolina Barret, José Escanero, Arturo Soto Rangel, Humberto Rodríguez.

Realizada entre el 3 de octubre y el 29 de noviembre de 1940 en los estudios de Ci-

³⁴ Este grupo musical, integrado por los hijos de Abel Domínguez Ramírez y Amalia Borraz Murillo, se constituyó como una familia muy destacada en la música popular mexicana y con la participación de Abel (1910), Alberto (1913-1975), Ernesto (1914-1979) y Armando "el Chamaco" (1921-1985).

nematográfica Latinoamericana, SA (CLASA) y en locaciones a veinte kilómetros de Cuernavaca con la Unidad Técnica Continental. Duración: 137 min. Estrenada el 11 de febrero de 1941 en el cine Palacio. Permanencia en cartelera: dos semanas.

Bibliografía de referencia³⁵

- Aramoni Calderón, Dolores, *Fuentes para el estudio de Chiapas*, Universidad Autónoma de Chiapas-Área de Humanidades, Tuxtla Gutiérrez, 1978, 166 pp.
- Armendáriz, María Luisa (comp.), *Chiapas. Una radiografía*, FCE, México, 1994, 403 pp.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Posada, México, 1985, 449 pp.
- Bustillo Oro, Juan, *Vida cinematográfica*, Cineteca Nacional, México, 1984, 350 pp.
- Dávalos Orozco, Federico y Esperanza Vázquez Bernal, *Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (Colección Difusión Cultural, Serie Cine, núm. 4), Puebla, 1985, 157 pp.
- Fábregas Puig, Andrés Antonio, *Introducción a la historia local*, Gobierno del estado de Chiapas (Colección Frontera), Tuxtla Gutiérrez, 1985, 72 pp.
- Gamboa López, Antonio (ed.), *Diccionario Enciclopédico de Chiapas*, 4 ts., Consejo estatal para la cultura y las artes de Chiapas/ Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Tuxtla, 2000.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 9 vols., Era, México, 1969-1978.
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 2a. ed., 18 vols., CIEC/ Universidad de Guadalajara/ Imcine/ Conaculta/ Gobierno de Jalisco-Secretaría de Cultura, Guadalajara, 1992-1997.
- Gould Cassius, Wallace, *An Analysis of the Folk Music in the Oaxaca and Chiapas Areas of Mexico*, Evanston, North Western University, 1954, 314 pp.
- Marshall, Gordon, *Oxford Dictionary of Sociology*, Oxford University Press, Oxford, 1998, 712 pp.
- Marzal, Manuel M., *El sincretismo iberoamericano: un estudio comparativo sobre los quechuas, Cusco, Los mayas, Chiapas y los africanos, Bahía*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1988, 235 pp.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, (Comp. y notas preliminares de José Emilio Pacheco), INAH/ Conaculta, México, 1994, 746 pp.
- Olivera B., Mercedes, *Catálogo nacional de danzas y fiestas de Chiapas*, Fondo Nacional

³⁵ En esta bibliografía el lector encontrará, además de los libros citados en el cuerpo del texto, otros que pueden ser de enorme utilidad para los interesados en la historia y la cultura del estado de Chiapas.

- para el Desarrollo, México, 1974, 187 pp.
- Peredo Castro, Francisco, *Alejandro Galindo, un alma rebelde en el cine mexicano*, Conaculta/ Imcine/ Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, México, 2000, 650 pp.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS (Colección Miguel Othón de Mendizábal), México, 1994, 217 pp.
- Pineda del Valle, César, *Fogarada. Antología de la marimba*, Gobierno del Estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1990, 481 pp.
- Rincón Garduño, Valentín, *Chiapas entre Guatemala y México. Injusto motivo de discordias*, Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, México, 1964, 32 pp.
- Salazar Córdova, Manuel, *Enciclopedia chiapaneca*, Costa Amic, México, 1950.
- Hernández, Silvia, *Los esclavos africanos y su mestizaje en la provincia de Chiapas*, Gobierno del estado de Chiapas, Tuxtla, 1993, 24 pp.
- Trens, Manuel Bartolomé, *Reseña geográfica e histórica del estado de Chiapas*, El progreso, México, 1930, 19 pp.
- Villers Aispuro, Roberto, *Compendio bibliográfico sobre Chiapas*, Universidad Autónoma de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, 1989, 275 pp.

Hemerografía

- Set, Juan del, *El Nacional*, 2ª Sección, México, 10 de agosto de 1938, pp. 1-2.

Videografía

- Bustillo Oro, Juan, *Al son de la marimba*; prod: Grovas Oro Films México, Jesus Grovas;