

Música oral del Sur

+ ***PAPELES DEL FESTIVAL***
de música española
DE CÁDIZ

Revista internacional
Nº 9 Año 2012

Música hispana y ritual

CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTE

Centro de Documentación Musical de
Andalucía

Depósito Legal: GR-487/95 **I.S.S.N.:** 1138-8579
Edita © JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura y Deporte.
Centro de Documentación Musical de Andalucía
Carrera del Darro, 29 18002 Granada

informacion.cdma.ccul@juntadeandalucia.es
www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical

Facebook: <http://www.facebook.com/DocumentacionMusicalAndalucia>
Twitter: <http://twitter.com/CDMAndalucia>

Música Oral del Sur + Papeles del Festival de música española de Cádiz es una revista internacional dedicada a la música de transmisión oral, desde el ámbito de la antropología cultural a la recuperación del Patrimonio Musical de Andalucía y a la nueva creación, con especial atención a las mujeres compositoras. Dirigida a musicólogos, investigadores sociales y culturales y en general al público con interés en estos temas.

Presidente

LUCIANO ALONSO ALONSO, Consejero de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Director

REYNALDO FERNÁNDEZ MANZANO y MANUEL LORENTE RIVAS

Presidente del Consejo Asesor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD (Universidad de Granada)

Consejo Asesor

MARINA ALONSO (Fonoteca del Museo Nacional de Antropología. INAH – Mexico DF)

SERGIO BONANZINGA (Universidad de Palermo - Italia)

FRANCISCO CANOVAS (Auditorio Nacional de España)

EMILIO CASARES RODICIO (Dir. del Instituto Complutense de Ciencias Musicales)

TERESA CATALÁN (Conservatorio Superior de Música de Madrid)

FRANCISCO J. GIMÉNEZ RODRÍGUEZ (Universidad de Granada)

ALBERTO GONZÁLEZ TROYANO (Universidad de Sevilla)

ELSA GUGGINO (Universidad de Palermo – Italia)

SAMIRA KADIRI (Directora de la Casa de la Cultura de Tetuán – Marruecos)

CARMELO LISÓN TOLOSANA (Real Academia de Ciencias Morales y Políticas – Madrid)

BEGOÑA LOLO (Universidad Autónoma de Madrid)

JOSÉ LÓPEZ CALO (Universidad de Santiago de Compostela)

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ (Director Cátedra Manuel de Falla, Universidad de Granada)

MARISA MANCHADO TORRES (Conservatorio Teresa Berganza, Madrid)

TOMÁS MARCO (Academia de Bellas Artes de San Fernando – Madrid)

JOSEP MARTÍ (Consell Superior d'Investigacions Científiques – Barcelona)

MANUEL MARTÍN MARTÍN (Cátedra de flamencología de Cádiz)

ANTONIO MARTÍN MORENO (Universidad de Granada)

ÁNGEL MEDINA (Universidad de Oviedo)

MOHAMED METALSI (Instituto del Mundo Árabe – París)

MOCHOS MORFAKIDIS FILACTOS (Pres. Centros Estudios Bizantinos Neogriegos y Chipriotas)

DIANA PÉREZ CUSTODIO (Conservatorio Superior de Música de Málaga)

ANTONI PIZA (Foundation for Iberian Music, CUNY Graduate Center, New York)

MANUEL RÍOS RUÍZ (Cátedra de flamencología de Jerez de la Frontera)

ROSA MARÍA RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ (Codirectora revista Itamar, Valencia)

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ VERDÚ (Robert-Schumann-Musikhochschule, Dusseldorf)

FRÉDÉRIC SAUMADE (Universidad de Provence Aix-Marseille – Francia)

RAMÓN SOBRINO (Universidad de Oviedo)

JUAN MANUEL SUÁREZ JAPÓN (Rector de la Universidad Internacional de Andalucía)

Secretaría del Consejo de Redacción

MARTA CURESES (Universidad de Oviedo)

Secretaría

M^a. JOSÉ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (Centro de Documentación Musical de Andalucía)
IGNACIO JOSÉ LIZARÁN RUS (Centro de Documentación Musical de Andalucía)

Acceso a los textos completos

Web Centro de Documentación Musical de Andalucía

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/centrodocumentacionmusical/opencms/publicacion/es/musica-oral-sur/index.html>

Repositorio de la Biblioteca Virtual de Andalucía

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo>

EL MARIACHI. SÍMBOLO MUSICAL DE MÉXICO.

Jesús Jáuregui

Doctorado en Antropología por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Su región de trabajo es el occidente de México. Es investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Resumen:

La tradición original del mariachi se conformó en el noroccidente de la Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII y su región se extendía por la costa pacífica desde San Francisco, en la Alta California, hasta Oaxaca. A principios del siglo XX tuvo lugar la primera apropiación simbólica de esta macrotradición por parte del estado de Jalisco y, tras la Revolución mexicana, en 1925 la segunda y definitiva. A partir de grupos residentes en la ciudad de México se conformó el nuevo mariachi, propiciado por la política nacionalista del periodo cardenista y bajo la égida de la tríada de los medios de comunicación masiva: compañías radiofónicas, disqueras y cinematográficas. El nuevo estilo mariachi, diseñado en la capital del país, se difundió como “jalisciense” y, asociado a los charros cantores – ídolos de la canción ranchera–, se convirtió en el símbolo musical de México. El mariachi moderno, entre cuyas características destacan el traje de charro (código visual) y la trompeta (código sonoro), se extendió por las regiones hispanas de los Estados Unidos y por América Latina. A principios del siglo XXI también se ha arraigado en Europa y Asia. El año pasado el Mariachi Mujer 2000 tocó durante la inauguración de los XXIX Juegos Olímpicos en Pekín y este año el Mariachi Los Camperos de Nati Cano participó en la Gala Latina con motivo de la asunción del primer presidente afroamericano de los Estados Unidos.

Palabras clave: Mariachi, mariachero, bolero ranchero, nacionalismo mexicano, identidad nacional.

The Mariachi, Musical Symbol of Mexico

Abstract:

The original mariachi tradition was confined to the northwest of the Viceroyalty of New Spain during the second half of the 18th century. Its area extended along the Pacific Coast from Oaxaca to San Francisco in upper California. In the early 20th century, the first symbolic appropriation of this micro-tradition occurred when it was adopted in the state of Jalisco. The second and definitive appropriation took place in 1925 after the Mexican Revolution. Thanks to groups resident in Mexico City, a new mariachi, promoted by the nationalistic politics of the Cardenas period, was born under the aegis of the triad of mass media: the radio broadcasting, record and film industries. The new mariachi style created in the nation's capital was represented as “from Jalisco.” Associated with cowboy singers – the idols of the ranch song genre – it became the musical symbol of Mexico. Modern mariachi, with its characteristic cowboy costume (visual code) and trumpet (oral code), extended throughout the Hispanic regions of the United States and Latin America. In the

early 21st century, it has also taken root in Europe and Asia. Last year, Miss Mariachi 2000 performed during the inauguration of the 29th Olympic Games in Beijing and this year, Nati Cano's group "Mariachi Los Camperos" participated in the Latin Gala held upon the inauguration of the first African-american president of the United States.

Keywords: mariachi, *mariachero*, *bolero ranchero*, Mexican nationalism, national identity.

Jáuregui , Jesús. "El mariachi. Símbolo musical de México". *Música oral del Sur: Música hispana y ritual*, n. 9, pp. 220-240, 2011, ISSN 1138-8579.

DE LA FIESTA PUEBLERINA AL UNIVERSO MEDIÁTICO

En octubre de 2008, durante la XVIII Feria Internacional del Libro de Monterrey, un comentarista deportivo local me buscó para que explicara a su público radioescucha y televidente por qué había tocado un mariachi de mujeres en la inauguración de los XXIX Juegos Olímpicos de Pekín. De hecho, la delegación china había desfilado con el cobijo musical de las interpretaciones del Mariachi Mujer 2000 de Los Ángeles, California. Los locutores del duopolio televisivo mexicano (Televisa y TV Azteca) –sorprendidos por el detalle e incapaces de interpretar su trascendencia–, no habían ofrecido aclaraciones al respecto durante la transmisión del evento.

El más famoso director de cine chino, Zhang Yimou, consideró que durante el desfile inaugural de los atletas en Beijing 2008, se debería escuchar la música más representativa de los cuatro continentes. El director de música de la Ceremonia de Apertura, Chen Qigang, escogió como característico de Europa a un conjunto de gaitas, de África un grupo de tambores, de Asia la música tradicional china y, de América, a los mariachis. Los funcionarios chinos no sabían que el mariachi era originario de México, tan sólo habían investigado que se trataba de la música folclórica más gustada en el continente americano. Dada la fuerza que el mariachi tiene en Estados Unidos, lanzaron una convocatoria en ese país para elegir al mariachi adecuado. "*Nunca pensamos en escoger el mariachi por ser mexicano, sino porque nuestra intención era tener grupos de músicos y que cada uno tocara la música folclórica más escuchada y popular en cada continente*" (ápod Agencia Reforma, 2008).

Esta indiferencia de los organizadores chinos por la región de origen del mariachi concuerda con el menosprecio de la intelectualidad mexicana por esta tradición popular. La omisión del estudio del mariachi se presenta como sintomática de la ceguera por ciertos temas nodales en la antropología mexicana. Pareciera que los especialistas en analizar la cultura del México contemporáneo han puesto particular empeño en omitirlo, quizás debido a su cuasi-omnipresencia y porque ha llegado a ser como la tortilla en nuestra culinaria: un elemento cuyo sabor en las fiestas se da por entendido y no se considera pertinente mencionarlo en el menú.

El análisis del mariachi contribuye a la fundación del estudio profundo del México mestizo, pues al examinar un fenómeno difundido en el mundo contemporáneo globalizado, la

antropología se ve obligada a trascender la fachada de la “cultura nacional” mexicana para acceder a las comunidades y tradiciones regionales y locales que no corresponden a la imagen que se ha difundido como típica (Hobsbawm, 2002 [1983]).

El mariachi remite a una expresión cultural vigente en una sociedad compleja, pluriclasista y multiétnica, que se encuentra bifurcada en una tradición centenaria de cultura oral-gestual y en otra, más reciente, vinculada orgánicamente a los medios de comunicación masiva. Se trata, por un lado, de una institución fragmentada y dispersa a lo largo y ancho de una vasta región –el occidente mexicano– y, por otro, manifiesta una expansión nacional e internacional.

El mariachi tradicional, como elemento de la cultura mestiza, permanece, con variaciones, en Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca; como tradición indígena se encuentra entre los coras, huicholes y mexicaneros, así como, entre los mayos y los yaquis, los purépechas, los mixtecos y los nahuas.

Junto a esta macrotradición festiva-musical-letrística-danzaria común, el nombre mariachi/mariache se extiende desde Sonora hasta Guerrero, si bien en algunas zonas no es utilizado y al grupo musical se le denomina simplemente como “músicos” o “la música” y, de manera alternativa, Chirrines (en el norte de Sinaloa), Tamborazo (en el sur de Zacatecas), La Tambora (en el norte y los Altos de Jalisco), Conjunto de Arpa Grande (en la zona planeca [de Apatzingán] y en la zona calentana del río Tepalcatepec), Conjunto de Tamborita (en la zona calentana de la vertiente del río Balsas) y fandango de Varita (entre los mixtecos de la costa de Oaxaca); en cada caso se enfatiza la preponderancia melódica o rítmica del instrumento correspondiente.

Hay subtradiciones que rechazan con firmeza la denominación de mariachi, ya que ésta se ha difundido por los medios de comunicación masiva, a lo largo del siglo XX, como un aspecto inseparable de la imagen del mariachi moderno, con traje de charro, trompeta y ejecutante de composiciones ciudadanas “con color campirano”. Por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófono semejante y repertorio parecido, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi.

Lo importante para el análisis es que cada una de las variaciones microregionales es transformación de las restantes y viceversa, de tal manera que sus particularidades sólo se pueden comprender al ponerlas en relación comparativa con el resto del conjunto del que forman parte.

Hoy en día el mariachi “antiguo” perdura en algunas rancherías, poblaciones alejadas y barrios populares de las ciudades... todavía se le puede escuchar en ciertos mercados de Tepic y Guadalajara. En términos generales, su deterioro es nulo en las expresiones del ámbito religioso y vertiginoso en las correspondientes al medio secular. La permanencia de los mariachis tradicionales no sólo se debe al cariño y orgullo con que viven su herencia musical, sino también a la lealtad de su público. Todos ellos son, con su práctica, verdaderos baluartes contra la dominación modernizante.

Los últimos encuentros nacionales de mariachis tradicionales han manifestado una participación en franco aumento, tanto en el número de los grupos como en las regiones de

donde provienen. En 2007, 2008 y 2009 asistieron alrededor de 40 grupos. A los Estados reconocidos como de tradición mariachera (Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Zacatecas y Aguascalientes), se han incorporado grupos provenientes de Durango, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el Estado de México, el Distrito Federal y Morelos. Algunos conjuntos son “mariachis de intelectuales”, ciudadanos, que reproducen música con la intención genuina de que corresponda a la vertiente tradicional del mariachi.

* * *

El mariachi moderno se ha expandido prácticamente por todo México y por Norte, Centro y Sudamérica, Europa y Asia; se trata de uno de los pocos géneros musicales que difunde canciones en castellano en ámbitos tanto sajones como asiáticos.

En este artículo se exponen los planteamientos de la primera síntesis general sobre el mariachi, un estudio antropológico, el libro *“El mariachi: símbolo musical de México”* (Jáuregui, 2007). Desde el oficio de la etnología, forjado en el estudio sincrónico de sociedades lejanas y diferentes, he procedido al estudio diacrónico de un tema de nuestra propia sociedad, próximo no sólo en el espacio y el tiempo, sino en gran medida compartido, pues forma parte de nuestra conciencia colectiva e identitaria. A partir de la disciplina etnológica, he buscado la lejanía aun en la proximidad. Me ha sido posible reconstruir, así, el proceso de conformación histórica de un discurso mítico complejo: verbal, sonoro, visual, gestual y rítmico. Aunque, tal como lo propone Lévi-Strauss (1976 [1971]), al discutir los mitos de la propia sociedad, sólo se logra transformarlos.

EL ORIGEN

En la búsqueda de los orígenes de cualquier institución humana, cada elemento de su composición manifiesta un tiempo de desarrollo particular. En este caso, se debe tomar en cuenta la dinámica de gestación del grupo musical cordófono, los géneros que llegó a ejecutar (y a desechar) y su eventual conjunción con el nombre que a la postre le llegó a ser peculiar: mariachi.

Intentar precisar la fecha y el lugar del nacimiento de una institución popular es un falso problema. El documento más antiguo en turno no es prueba de que el lugar y la fecha que en él se mencionan constituyan el “entonces y el allí” del origen del mariachi. Las referencias escritas aluden a una situación posterior a la conformación y difusión del “hecho social”.

Como todas las grandes manifestaciones culturales, el mariachi es una tradición macroregional, cuya conformación no corresponde a las circunscripciones dictadas por los avatares políticos. Sin embargo, el surgimiento del mariachi se debe plantear, más que al nivel independiente y separado de muchas localidades, en el contexto de la interrelación macroregional.

Las escasas referencias escritas sobre el mariachi, anteriores a la década de 1920, constituyen una documentación ocasional, fragmentaria y dispersa. Se trata de testimonios de viajeros asombrados ante lo extraño, expedientes de litigios eclesiásticos, actas parroquiales, crónicas de fiestas, notas periodísticas, programas de ferias, compilaciones musicales de “aires nacionales” y regionales, diccionarios, censos, “recuerdos de juventud”, ...quejas sobre los inconvenientes que provocaba el mariachi a los ojos de las élites y, por último, leyes que intentaban impedir su misma existencia.

Los datos historiográficos permiten plantear que la tradición del mariachi se conformó en un proceso prolongado en la región noroccidental de la Nueva España, mediante la combinación de dos principales troncos culturales –el mediterráneo y el aborigen–, aunque la mezcla característica también incluyó patrones rítmicos africanos llegados con los esclavos y, en menor grado, elementos asiáticos arribados por medio de la nao de China, de tal manera que se logró un entramado cultural genuinamente mestizo. Los músicos de la tradición mariachera son, en lo fundamental, ejecutantes de variaciones del complejo de arpa-violín-vihuela novohispano, vinculado con la música barroca; sus danzantes, de adaptaciones del zapateado asociado al fandango, y sus cantantes, de la copla peninsular.

La perspectiva general que se puede deducir del material encontrado, en definitiva, es consistente: la región del mariachi tradicional se extiende, por la amplia franja costera del Océano Pacífico, desde la Alta California hispano-mexicana hasta Oaxaca y su período comprende desde el siglo XVIII hasta el inicio del siglo XXI, si bien en algunas subregiones desapareció a mediados del siglo XIX o a lo largo del XX. Durante el siglo XIX, en el occidente de México, se *terminó de conformar* un conjunto de variantes estilísticas del fandango popular –en lo referente a música, letras y baile–, a la que en ciertas zonas se le llegó a denominar mariachi. Esta macrotradición multiétnica (de criollos, mestizos, indígenas y afroestizos) consiste en una amplia secuencia progresiva de traducciones y adaptaciones –melódicas, rítmicas, sonoras, letrísticas y danzarias– sin “texto” original.

La primera descripción coreográfica de un baile –parecido al que en la actualidad consideramos como “jarabe tapatío”– se refiere a una fiesta de 1829 en el puerto de San Diego, en la Alta California mexicana. La documentación más antigua en que se hace referencia a la palabra mariachi corresponde a la parroquia de Santiago Ixcuintla; se trata de 128 actas, de los años 1832 hasta 1844, en que se asientan nacimientos, fallecimientos y matrimonios de personas nacidas o residentes en el rancho Mariachi. La famosa “carta de Rosamorada” de 1852, incluye el testimonio de que en la región costanera del actual Nayarit se denominaba a los fandangos –bailes populares al aire libre con borrachera– con el término “mariachis”. La primera vez que el grupo musical aparece vinculado con el término “mariache” se encuentra en un testimonio de 1859, referente al pueblo de Tlalchapa, en el estado de Guerrero. En una crónica periodística de 1874 sobre Coalcomán, Michoacán, se designa por primera vez como “mariachi” a la música que ejecutan los grupos cordófonos del occidente mexicano. En 1892, otra vez en Santiago Ixcuintla, se denomina “mariache” a la tarima –el tambor de pie– sobre la que se zapatean sones y jarabes.

No obstante, a pesar de ser extensa e intensamente disfrutado por el pueblo, durante el siglo XIX el mariachi era combatido por un cura en la costa tepiqueña, despreciado por la élite tapatía y prohibido por el gobierno de Michoacán. Pero, como los grupos hegemónicos requieren símbolos de raigambre popular, llegó el momento a principios del siglo XX, en que se presumiera al mariachi como una costumbre pintoresca.

La primera apropiación simbólica de esta macrotradición por parte de un poder regional tuvo lugar en 1907. En la fiesta más importante –de carácter político– que había tenido lugar durante el porfiriato, ofrecida en honor del Secretario de Estado norteamericano en Chapultepec, el estado de Jalisco envió una “Orquesta mariachi”, en calidad de “orquesta típica”. Para ello, se mezclaron músicos de varias tradiciones mariacheras y el grupo se amplió a ocho integrantes; por supuesto que se les vistió para la ocasión con traje de charro. Sin embargo, cuando el político estadounidense visitó Guadalajara, los tapatíos se cuidaron de exhibir cualquier manifestación folclórica, ya que se trataba de presentarse como una moderna ciudad de corte europeo, más aún con “aire francés”.

EL MARIACHI EN LAS GRANDES CIUDADES

Con la Revolución de la segunda década del siglo XX, se afianzó una nueva tendencia nacionalista que determinaría transformaciones importantes en la música mexicana. A principios de la década de 1920, se estableció un proyecto de Estado, dirigido por José Vasconcelos, que impulsaba un amplio movimiento cultural. Como resultado, las artes populares –entre ellas la música y las danzas tradicionales– “...experimentan una revaloración que las elevó al rango de creaciones representativas de [...] la identidad nacional” (Florescano, 2005: 314).

El país vivía una fiebre de folclorismo. Pero, más que el genio de los compositores de conservatorio, la exitosa difusión del teatro de revista o la política educativa estatal, fue el propio pueblo el actor principal en la gestación de esta nueva etapa del nacionalismo mexicano. Que un gusto musical campirano se impusiera también en las ciudades fue consecuencia, ante todo, del movimiento de reivindicación de la población rural que, por cierto, emigraba ya constantemente hacia las metrópolis. En la capital, la predisposición hacia las expresiones folclóricas de los diferentes estados era una secuela de los movimientos demográficos y no su causa.

En este contexto, por lo menos desde 1921 llegaron mariachis a la ciudad de México, que entonces estaba plétórica de grupos musicales vernáculos de varias regiones del país. El parteaguas para la segunda y definitiva apropiación del mariachi por parte de Jalisco sucedió en 1925.

Había entonces una confrontación álgida entre el gobernador de ese estado, José Guadalupe Zuno, y los diputados federales de aquella entidad. Dos de éstos promovieron la llegada del mariachi de Concepción (Concho) Andrade, con el fin de hacerse notar en los medios

capitalinos y fortalecer su imagen en contra del adverso poder provinciano. Con la participación musical del mariachi, ofrecieron comidas a la clase política y uno de ellos celebró su cumpleaños con una gran fiesta, en la que el ambiente culto tomó contacto con esta tradición musical. Los diputados propiciaron una amplia divulgación periodística y, con el apoyo de la intelectualidad, ese conjunto difundió el primer concierto radiofónico de mariachi.

Como una reacción en cadena, Higinio Vázquez Santana –un alto funcionario jalisciense de la Secretaría de Educación Pública– disertó en conferencias universitarias con audiciones de dicho mariachi.

Como colofón, a finales de 1925 los diputados federales de Jalisco lograron la caída del gobernador Zuno y celebraron las nueve posadas navideñas, de nuevo con la participación del mariachi y la cobertura de la prensa. Uno de los diputados –Alfredo Romo– era novio de la hija del general Plutarco Elías Calles, de tal manera que el mariachi llegó pronto a la residencia presidencial de Chapultepec.

El proceso de concentración de los mariachis en las grandes urbes atrajo a músicos de todo el vasto Occidente de México. De hecho, fue paralelo al éxodo generalizado de la población campesina hacia las ciudades. Muchos conjuntos mariacheros emigraban para trabajar una temporada –como músicos ambulantes– y regresaban a sus pueblos. Algunos de ellos, o algunos de sus miembros, decidían quedarse en las capitales, debido a las mejores posibilidades de empleo. Así, en la medida en que los integrantes originales de los conjuntos jaliscienses, ya radicados en la capital, preferían retornar a su terruño, comenzaron a ser reemplazados por mariacheros o músicos de otros lugares. Más aún, ante la relativa bonanza de los mariachis etiquetados como “de Cocula”, pronto comenzaron a surgir imitadores: grupos de otras regiones que copiaban sus melodías, su estilo de tocar y la denominación, o músicos que se incorporaban como integrantes en los conjuntos que requerían elementos. De esta manera, se inició la formación urbana de grupos de mariachis y de ejecutantes mariacheros en la capital y otras ciudades.

Con el traslado y la aclimatación de la tradición mariachera desde un medio rural a un ambiente citadino, se consumó su separación del mariachi-fandango (fiesta rural y pueblerina) y también con respecto al mariachi-tarima (en la que se zapatean sones y jarabes), instrumento idiófono que sólo permanecería –adecuado y, por lo tanto, ampliado–, en ciertas ejecuciones folclorizantes propias de las festividades cívicas nacionalistas. La música de los mariachis sería ahora para ser escuchada –y cantada–, ya no para bailar.

Se producen, asimismo, otros cambios importantes. En primer lugar, la intelectualidad asociada al régimen posrevolucionario colabora para que se instituya un prototipo: el “mariachi de Cocula”, enfatizando su proveniencia jalisciense; por lo que una macrotradición musical compartida en el Occidente de México es apropiada en tanto emblema y postulada en exclusividad por el estado más grande e importante de aquella región. Pero, no obstante la “denominación de origen”, se conforman –en un medio con mayores posibilidades pecuniarias– mariachis más numerosos y que, en ocasiones, combinan las tradiciones instrumentales de varias subregiones e incluso experimentan con determinados aerófonos, como la trompeta, el clarinete y el saxofón.

Al principio los mariachis llegaban a tocar sin un atuendo uniformado, como era costumbre en sus lugares de origen. La adaptación al ambiente urbano les permitió “mejorar” su presentación y recurrir a una vestimenta mexicanista, acorde con el gusto imperante. Así se inicia la tendencia a usar como marca distintiva una versión del traje de charro, empalmándose el sonido musical que se estaba promoviendo como característico de “lo provinciano” con un estereotipo nacional bastante difundido y afianzado; esta fusión ya había sido experimentada exitosamente por las orquestas típicas desde hacía casi medio siglo.

Al mismo tiempo, se establece la costumbre de reunirse en lugares especiales –la Plaza de San Pedro Tlaquepaque, en los suburbios de Guadalajara, y la de Garibaldi, en la capital– para esperar mientras los grupos eran contratados; el convenio se discutía y se arreglaba “en la calle” y, con frecuencia, “por un precio”.

En la nueva situación, los mariachis participan en concursos de música folclórica, colaboran en festivales de bailes tradicionales (promovidos por la Secretaría de Educación Pública), dan audiciones acompañando a estudiosos del folclor, graban discos para compañías comerciales, colaboran en campañas políticas y actos oficiales del gobierno mexicano y viajan al extranjero como representantes de la música típica de México.

CÓMO SE INVENTÓ EL GÉNERO “MARIACHI”

En la segunda mitad de los años treinta, se logra un engranaje de los medios de comunicación masiva operantes (disqueras, radiodifusoras y productoras cinematográficas), ya que se interconectan orgánicamente, en manos de empresas privadas (no del Estado), y comenzaron a ejercer una rectoría rígida y selectiva.

Durante los treinta y principios de los cuarentas, las transmisiones radiofónicas de música seguían siendo en vivo y con artistas de buena calidad. Allí, en conjunción con las compañías grabadoras, se fue conformando un estereotipo en la forma de ejecución y de composición de la canción ranchera. Las compañías disqueras no sólo establecieron una duración estandarizada, menor a la usual, sino que comenzaron a difundir versiones de las melodías tradicionales de mariachi, modificadas a partir de los arreglos de músicos de nota. Más aún, pronto se encargaron composiciones a personas que no eran portadoras de la tradición auténtica del mariachi y cuyas obras eran difundidas profusamente como “típicamente mexicanas”, pues se enfatizaba en ellas un aire rural. Eran diseñadas en las metrópolis con el propósito expreso de hacerlas pasar por campesinas.

Las compañías discográficas promovían “géneros musicales” con características distintivas y contrastantes. La vertiente del mariachi tradicional se les presentaba como obsoleta, ya que conservaba y reproducía variados y múltiples estilos regionales y sus discos quedaban bajo la etiqueta de productos exóticos. Se requería lanzar producciones bajo el nombre de un género, con el fin de lograr, por un lado, estrategias promocionales para pasar de nichos circunscritos de clientela a un mercado de masas y, por otro, inducir a los compositores y a

los músicos a transitar eficazmente por códigos establecidos en los que su creatividad se encauzara y produjera un significado esperado por el público.

La trompeta pasó a ser no sólo un instrumento indispensable, sino el más representativo. Se inició su canonización como el ejecutante principal de la melodía y se alteró, así, el balance original del conjunto de cuerdas. Se propició, en síntesis, un cambio en la imagen sonora del grupo. Paralelamente surgieron las interpretaciones del mariachi bajo el diseño de músicos “de nota”, que desplazaban la concepción tradicional, propia de los músicos empíricos.

La canción “vernácula” había sido prefigurada, desde la segunda mitad de la década de 1920, en el teatro de revista. Aprovechando el ambiente nacionalista, que tomó un nuevo brío durante el periodo cardenista, se diseñó un estilo musical “ranchero”, con una clara intención comercial y una vocación de uniformidad, pregonado, sin embargo, como “netamente campesino y profundamente tradicional”. A la conformación de este estilo estaría asociado el surgimiento del mariachi moderno. Así destacaron las canciones de “estilo bravío”, protagonizado por la tapatía Lucha Reyes, quien lo hizo popular con éxitos como *El herradero*, *Juan Colorado* y *Guadalajara* (que ya constituía un modelo).

A partir de 1940, cuando ya se había logrado una definición clara en el estilo de composición y de ejecución, se realizó la conjunción definitiva entre el mariachi moderno y la canción ranchera. Entonces se consolidaron los compositores especializados en “canciones de corte jalisciense” *para mariachi*. Los más destacados fueron el músico Manuel Esperón y el letrista Ernesto Cortázar, cuyo dúo terminó por establecer el estándar del género, entre otras, con *Noche plateada*, *Serenata tapatía*, *Traigo un amor* y, sobre todo, con sus temas-título para películas campiranas.

El diseño no se circunscribía al aspecto musical, pues esas canciones rancheras eran planteadas como elemento de las películas. Ahora el mariachi no era ya el protagonista principal de “su música”, pues había pasado a ser el acompañante de los intérpretes de la “canción bravía”, personajes forjados también durante esa época. Los prototipos fueron Lucha Reyes y Jorge Negrete, quienes llegaron al “género ranchero” a partir de una preparación musical académica y manejaban, por lo tanto, “voces educadas” de acuerdo a los patrones cultos y, por supuesto, estaban capacitados para proceder con notación musical.

El título de estas películas coincidía, frecuentemente, con el de la canción-tema. Sus comedias rancheras tuvieron como escenario un México tradicional rural mítico, que sólo existía y sigue existiendo en ellas. El tema del melodrama era el pretexto para que los artistas interpretaran una canción tras otra. La necesidad social del nuevo Estado mexicano en construcción determinaba que se estableciera una nueva versión actualizada del charro en tanto ídolo icónico y musical: el “charro cantor”. Con los filmes de la Época de Oro del cine mexicano se consolidó paralelamente el nuevo modelo del mariachi: “charros acompañantes” del “charro cantor” o de la cantante bravía. A partir de entonces, sus clientes –aún en la antigua región del mariachi– se identificaron con la imagen de estos últimos y ya no con los tradicionales bailadores de jarabes y sones.

México atravesaba por el periodo de relativa prosperidad concomitante a la Segunda Guerra Mundial y la posguerra, en relación con la austera situación de los Estados Unidos, Europa y, en especial, España. La capital y las demás ciudades de provincia arrancaban su crecimiento incontenible, incorporando a la vida urbana a una población de inmediato pasado campesino. A esta gente, una música “con aire de campo” le significaba una reafirmación orgullosa de su origen provinciano. Para quienes permanecían en las áreas rurales, era el único mecanismo que les permitía acceder a una modernización, por lo menos musical, pero desechando las melodías de un pasado estigmatizado por la ideología dominante.

El género ranchero —musical y cinematográfico— fue un rotundo triunfo, comercial y simbólico, de la moderna comunicación electrónica. Los compositores y los productores de películas lograron pronto los temas, los “idolos” y las fórmulas que les garantizaban éxitos, taquillazos millonarios... y un público feliz y cautivo. Mediante el poder y la fascinación de la radio, los discos y las películas, el triunfo del nuevo prototipo de mariachi fue absoluto. Asimismo, los mariachis-con-trompeta fueron promovidos como los “embajadores musicales” idóneos, tanto por el gobierno mexicano como por las empresas publicitarias, para realizar giras artísticas en el extranjero.

Sin embargo, la adopción generalizada de la nueva instrumentación y del atuendo “oficial” no se dio de manera inmediata, sino irregular. De hecho, la gestación del mariachi moderno se desarrolló casi a lo largo de una década. A partir de algunos músicos originarios de Jalisco, emigrados a la ciudad de México, se logró crear un *nuevo mariachi*. La constitución intrínseca del mariachi tradicional se había transformado por entero: su instrumentación, su actitud al tocar, su estilo de ejecución, su balance musical y la duración de sus piezas. Las melodías y las letras de sus canciones pasaron a estar impuestas por los diseñadores al servicio de los medios de comunicación. Ahora se trataba de un conjunto ciudadano con estilo uniforme. El mariachi había pasado de la cultura popular (regional, anónima) a la cultura de masas, que es la de la sociedad de consumo (comercializada, “de autor”). De ser el centro de la fiesta se convirtió en un acompañante, un complemento.

Para el establecimiento del nuevo “estilo mariachi”, se seleccionaron algunos aspectos del mariachi tradicional, que serían irremediabilmente alterados, a partir de los criterios de la estética “cultista”. El mariachi moderno surge, en cierto sentido, de la base musical y de los ejecutantes del mariachi tradicional y se puede decir que representa, hasta cierto punto, una derivación de la tradición del Occidente de México. Pero la tradición del mariachi y sus intérpretes fueron subsumidos (reacomodados y modificados) en un nuevo contexto, cuyo centro y motor eran los medios de comunicación masiva, que ahora operaban de manera coordinada y complementaria. Es, supuestamente, “una tradición vernácula con profundas raíces en el pasado”. En realidad, se trata de una institución que data del periodo cardenista (1934-1940). De esta manera, a hechos sociales de constitución reciente se les ha colocado la etiqueta de un pasado —tan inexistente como necesario— para lograr que el pueblo se identifique con propuestas que se le “venden” como “sus raíces”. Este mariachi moderno es el grupo musical más importante producido en la ciudad de México, aprovechando un ambiente nacionalista, con el fin de atraer a las masas de consumidores; quienes, por cierto, requerían de una mercancía de esta clase, ya que eran propensos a la añoranza de las haciendas idílicas.

EL SÍMBOLO

La consolidación del mariachi moderno como símbolo nacional se produjo en relación estrecha con la de los “ídolos” de la canción ranchera. Estos personajes fueron creados por la tríada de la radio, los discos y el cine, con la participación activa de la multitud de fervientes admiradores. El primer atributo de estos ídolos fue su condición masculina; así, no obstante su importancia en la elaboración del estilo bravío, Lucha Reyes nunca alcanzó tal categoría, ya que en ese “universo hombruno” de la comedia ranchera “aun la precursora de las cancionistas machorras” no “...podía contrapuntarse y poner en entredicho la fuerza de los machos cantores” (Ayala Blanco, 1968: 69).

La figura del “charro cantor” filmico se inauguró con Tito Guízar en *Allá en el Rancho Grande* (1936), pero el primer ídolo propiamente dicho fue Jorge Negrete, el “galán cantante”, quien encarnaba a un mítico hombre de campo, “...especie de chinaco de San Ángel que se convierte en bandido generoso cuando son contrariados sus amores” (García Riera, 1969: 147).

Dentro del supuesto de un origen “parroquial”, los versos de la canción de Esperón y Cortázar, *Cocula*, constituyen la fuente más socorrida para acreditar el origen coculense del mariachi, quizá porque fue Jorge Negrete el cantante que la divulgó. Su voz de barítono, su pericia de jinete egresado de la caballería del Colegio Militar y su galanura masculina, propiciaban que sus actuaciones en tanto “charro mexicano prototípico” fueran incuestionables. Precisamente a él —de acuerdo con el libreto y, sobre todo, con la composición *ad hoc* para el filme *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941)— le correspondió pregonar *urbi et orbi* que “¡De Cocula es el mariachi!...”, enarbolando a su costado un desafiante gallo de pelea. Pero si se escucha completa la canción, se percibe con claridad que la intención de los compositores era diseñar un marco para el Jalisco mítico de las películas. Y aún allí se plantea como una institución regional, pues no sólo el mariachi es de un pueblo y los sones de otro, sino que “el cantar” es de un tercero, San Pedro (Tlaquepaque).

¿Qué se pudo originar en Cocula... precisamente en Cocula? ¿Los mariachis-fandangos (bailes públicos con música rústica al aire libre)? ¿El mariachi-tarima (para bailar sones y jarabes)? ¿El mariachi-música sencilla (sones, jarabes y minuetes)? ¿El mariachi-grupo de músicos de cuerdas (líricos, que no proceden por notación musical, sino “de oído”)? ¿La palabra mariachi? ¿La conjunción del baile, los músicos, la música y la tarima? Hasta ahora no se han presentado argumentos demostrativos para responder con certeza ninguna de estas interrogantes.

Negrete sabía presentar “lo mexicano” con un gusto internacional, pero era percibido como un ídolo sublime y altivo, y su estilo se consideró, en ocasiones, como excesivamente refinado y arrogante: constituía un modelo de gallardía inalcanzable.

Pedro Infante consolidó la variante simpática y alegre. El ídolo que, desde un origen humilde, “llegó a tenerlo todo”. Actor polifacético, en sus interpretaciones —musicales y

cinematográficas— combinaba, de manera balanceada, los personajes del “México rural cuasi-intemporal” con los del México urbano de su época. Figura de gran carisma, nunca ocultó su afición por la carpintería y el boxeo. Con su formidable sonrisa, representaba para los mexicanos una ilusión accesible: la honestidad, la sencillez y la amabilidad.

El último ídolo fue Javier Solís (su nombre real era Gabriel Siria Levario), su carrera fue menos brillante. A diferencia de los anteriores, sus actuaciones en los filmes fueron mediocres, por lo que su imagen fue más sonora que visual y su público se caracterizó por la identificación con el “cantante de origen proletario”. Su estilo “...*está determinado por su género preferido: ‘el bolero ranchero’, a medio camino entre el estilo de cantina y el ranchero tradicional. [Su] expresiva y sensual voz [con] ciertos resbalones rítmicos en los momentos en que requerían más expresión, así como una afinación acomodaticia, le dan el toque inconfundible...*” (Moreno Rivas, 1989 [1979]: 207).

Los integrantes de esta “Tercia de Ases” comparten, además de su cualidad de excelentes cantores, la personalidad de “machos enamorados” (tanto en la pantalla como en la vida real) y el haber dejado el trono a tiempo: todos murieron en plenitud, cuando se encontraban en la cúspide de su carrera. “*Son los ídolos de la canción, los amos de la mujer mexicana...*” (Argente, 2001: 40) y los “...*ahijados de la muerte...*” (Aviña y Salazar, 2001: 74). Por eso siguen —cada uno a su manera— en el corazón del pueblo.

Los propios mariachis tuvieron mucho que ver en la formación de estos ídolos y de la canción ranchera. Si bien al principio fueron incluidos en las películas como estampas decorativas y refuerzo musical de los “tríos rancheros”, constituían un rasgo de profunda identificación popular: concentraban la imagen del mestizo y de la música acriollada. A pesar de desempeñarse sin notación musical, se ajustaron de forma magnífica a las exigencias de los diseñadores académicos. Aprendían las melodías “de oído” (a partir de otros músicos que ejecutaban las partituras) y, sin manejar “compases”, lograban que sus intervenciones se acoplaran adecuadamente con los cantantes. Sin la gran habilidad lírica, la inspiración innata, el sonido característico y la sugestiva imagen “de campo” de los mariachis, las tres “grandes figuras” no habrían alcanzado ese pedestal.

El “género mariachi” resulta, pues, de un encuentro bascular entre la cultura popular (ejecutantes, elementos musicales y rasgos “típicos”) y la cultura letrada (literaria, musical, coreográfica y teatral). Algunos mariacheros incluso colaboraron, codo con codo, junto a los “arreglistas” ciudadanos. El resultado fue un montaje de gran seducción para los consumidores, en el que, con el trasfondo de la política nacionalista del Estado mexicano, impera la intención comercial y la hegemonía de los tres puntales de los medios de comunicación masiva de aquel momento. Un variado conjunto de especialistas de las compañías disqueras, radiofónicas y cinematográficas (buscadores de “talentos”, mercadólogos, técnicos de sonido, locutores, productores, guionistas, compositores, letristas, editores, escenógrafos, directores musicales y cinematográficos, fotógrafos) contribuyó de manera consciente en la tarea de conformar, bajo la pretensión de la “autenticidad”, un mundo rural mítico (y el sonido mariachi) tan bien logrado que fuera creído de inmediato y sin vacilaciones por el público.

El mariachi moderno, como símbolo, remite tanto al código sonoro (de la música) y al literario (de “las letras”), como al visual (tipo físico, actitudes corporales y vestuario), con el permanente sustento en un discurso, más legendario que histórico, sobre su origen. Lo paradójico no es sólo que, habiendo sido elaborado en la capital mexicana, se le plantee como provinciano, sino que se le pregone con insistencia como oriundo de cierta comarca. El patronaje reiterado, por parte de los políticos regionales, para su participación en eventos de importancia nacional (como la campaña política y la toma de posesión del presidente Cárdenas) había logrado promover la imagen de los músicos “tapatíos”. Pero, más allá de la inspiración en su tradición musical (por cierto, un resultado claro y preciso del acriollamiento), fue Jalisco la región de donde se hace provenir al “conjunto nacional” por un argumento de índole cultural-racial. En ciertas áreas de ese estado se puede postular un prototipo de mestizo popular mexicano más próximo físicamente a los europeos que a los indígenas o a los negros; una población de rancheros, reconocida como resuelta y emprendedora, con hombres de apostura y mujeres de notable belleza “occidental”.

Hubo otras razones históricas, geográficas y políticas para que, en un proceso colectivo e inconsciente, se impusiera el modelo jalisciense como el ideal mexicano. Los estados norteños carecían de la profundidad de una hibridación musical iniciada desde el siglo XVI; Veracruz (al oriente), Oaxaca y Guerrero (al sur) presentan una población mestiza de corte “indígena-africano”; Puebla, Toluca, Pachuca, Cuernavaca y Querétaro estaban muy próximos a la capital. Zacatecas, a pesar de su raigambre ganadera y agrícola, era reconocida por su notable actividad minera. Yucatán, además de la gran lejanía, había presentado intentos de secesión. Jalisco (en el occidente) se había caracterizado por una irrestricta colaboración con el gobierno central, en forma relevante durante la Intervención Francesa. Más aún, sus gobernantes aceptaron que se les cercenaran los territorios de Aguascalientes, Colima y Nayarit. El corazón de la antigua Nueva Galicia representó, así, el contrapeso y el aliado idóneos del Anáhuac-México: su lugar como modelo estaba más que merecido y nunca se ha puesto en discusión, al menos en términos musicales. Michoacán, Guanajuato y San Luis Potosí no han protestado. Todo el país ha celebrado el contrapunto al cantar: “Guadalajara en un llano, México en una laguna”.

Entre los rasgos característicos del mariachi moderno, quizá lo que impresiona en primer término es su imagen visual, de gran colorido y distinción: sombrero de ala ancha con copa alta y cónica, chaqueta, pantalón ajustado y botines. Como este vestuario forma parte de un sistema de comunicación constituye, de manera inevitable, un mensaje acerca de quien lo porta. Así, en el contexto de una sociedad compleja e internacional, con el atavío de charro se exhibe, ante todo, lo local, lo mexicano, de cara a lo extranjero (el *cowboy*, el *gaucho*...). Se pregona, al mismo tiempo, un origen rural, pues es ropa para las faenas ganaderas, y un arraigo en esta tierra, en contraste con lo urbano-moderno, más reciente. Se muestra una situación de relativa riqueza, pues es un atuendo de lujo, no asequible a la gente pobre. Finalmente, se declara que, al usarlo, no se trata de indígenas, pues la prenda típica es la transformación novohispana de un ropaje andaluz-salmantino.

El distintivo musical del mariachi moderno es la estridencia de su trompeta, que contrasta y armoniza con el resto de los instrumentos de cuerdas; favorece, así, una imagen machista y bravucona, en sintonía con la estampa del cantante bravío a quien acompaña. Sin embargo, aunque el “charro cantor” y el mariachi están relacionados metonímicamente en el

imaginario mexicano y aparecen como signos próximos, son dos símbolos diferentes. Las canciones de los jaliscozcos fueron diseñadas para ser cantadas no por los mariachis, sino por el destacado “charro cantor”, “...el charro cantor fue un símbolo de reconciliación entre dos clases que habían sido separadas por la Revolución y que volvieron a encontrarse en el México idílico fabricado por nuestro cine: la música del pueblo se vestía de gala y el antiguo patrón arrogante asumía la personalidad de un bandido simpático” (Serna, 1995: 190).

La imagen del nuevo mariachi –que constituye un punto de amarre de la identidad nacional–, en la medida en que se trata de un símbolo complejo en el que se sintetizan términos contradictorios (antiguo-moderno, campo-ciudad, región-nación, charro-músico popular, altivez-sentimentalismo), es polivalente en su operación, pues permite la asociación del significante (sonoro e icónico) con varias posibilidades de connotación y no es exclusiva del prototipo masculino “varón macho”. Así, desde mediados del siglo XX, en el imaginario mexicano ya se manejaba una transformación semántica fluida y variada, capaz de conciliar elementos antagónicos y que no sólo incluía sin problemas a mujeres “charras” –hombrunas–, sino que también cobijaba expresiones artísticas del mariachi asociado a hombres afeminados. Hacia 1950 se fundaron en la ciudad de México los tres primeros mariachis modernos integrados exclusivamente por mujeres: Las Adelitas de Adela Chávez, Estrellas de México de Guadalupe Morales y Las Coronelas de Carlota Noriega.

Con el decaimiento del impulso nacionalista, disminuyó el interés por la temática campirana. El bolero “ranchero” viene a revitalizar a sus antagónicos predecesores, el bolero romántico, de carácter citadino, y la canción ranchera. Lo del “rancho” seguía siendo sólo un recurso: el eje se centraba en el mariachi. La novedad consistió, básicamente, en ejecutar un bolero con acompañamiento de mariachi o en cantar una canción ranchera a ritmo de bolero. Lo cierto es que con el bolero ranchero se mostró el profundo carácter urbano del género mariachi y es entonces cuando comienza su transformación.

En la construcción del nuevo discurso ranchero es José Alfredo Jiménez quien le da su forma definitiva. Al apartarse del “son jaliscoense”, este compositor logró expresar la sensibilidad urbana, de las clases medias y bajas, por medio de valeses-boleros-canciones-huapangos-corridos “rancheros”, esto es, con acompañamiento de mariachi. Con su imaginación inagotable, pregonó las penas, la infelicidad, la pasión íntima con una fuerte carga emotiva. Su machismo era “en corto”: el contrincante ya no es tanto otro macho, cuanto la mujer objeto de amor, motivo declarado de la felicidad y del desgarramiento interno.

El mariachi-con-trompeta es un elemento preponderante en la cultura mexicana contemporánea. Está presente en todo tipo de lugares de entretenimiento del país, desde las humildes cantinas de pueblo y ciertos restaurantes citadinos hasta los lujosos centros turísticos, en los teatros frívolos y los ballets folclóricos.

El discurso mítico acerca del mariachi se narra –incluyendo toda la gama de sus versiones– por medio de diferentes códigos (verbales y no verbales): discos, programas radiofónicos y televisivos, películas, fotonovelas, radionovelas, telenovelas, revistas, folletos, periódicos,

cuentos, novelas, poemas, libros históricos, textos escolares, conferencias, exposiciones fotográficas, exposiciones museísticas, pláticas cotidianas y de borrachera, cantares individuales del pueblo y, en los últimos años, en la enseñanza musical escolarizada y en Internet.

Como símbolo, difunde y representa tanto la cultura-emblema, los valores postulados, como la cultura-vivencia, los sentimientos confesados. Es una música de indudable cohesión e identificación para el pueblo mexicano.

El México de mediados del siglo XX fue imaginado musicalmente con el mariachi con trompeta, que llegó a ser uno de sus medios de comunión, ya que, más allá de las diferencias de clase y región –y hasta cierto punto de etnia–, “...*la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal*” (Anderson, 1993 [1991 (1983)]: 25). El mariachi entonces ya era reconocido como un “baluarte de nuestra tradición musical”, como una “muralla de la nacionalidad mexicana”.

COMO GOTA DE AGUA QUE SE VUELVE AL MAR...

El mariachi tradicional es una modalidad de la música mestiza de la América hispánica, la cual se desarrolló como resultado de un complejo proceso colonial desde Argentina hasta la meseta mexicana; de hecho, hasta la Alta California, el Nuevo México y Texas. Así, los huapangos, los sones del mariachi, la chacarera, la cueca, la zamacueca, la samba, la chilena, la marinera y el tondero peruano –al igual que el joropo venezolano y el bambuco colombiano– manifiestan un aire de familia y “...*ostentan igual genealogía*” (Cabrera, 1941: 133). Dentro de la “esfinge americana”, en cada amalgama cultural sobresale –como consecuencia de la mayor o menor preponderancia de uno u otro elemento– la porción hispánica, el aporte africano que conlleva sensualidad, o la nota autóctona, pero “...*toda nuestra América se expresa danzando y cantando de un modo que entendemos como muy cercano a nuestro corazón*” (idem).

Este fue el suelo fértil en que echó raíces la música del mariachi moderno, difundida desde mediados del siglo XX por los discos, las radiodifusoras, las películas y las giras de famosos cantantes acompañados de mariachis charros y también las presentaciones de mariachis populares que viajaron por su cuenta. En esa ruta de lo local a lo global –desde la comunidad hacia el mundo– en varios países se despertó el interés “...*por conformar mariachis y cantar las canciones mexicanas [...] a través de pistas*” (Salas, 1994: 15D).

El mosaico mariachístico latinoamericano es sorprendente. El país con el mayor porcentaje de mariachis *per cápita* en el mundo es Aruba. En Cuba se iniciaron los cursos para profesionalizar a los músicos de mariachi en 2008. El gran centro del mariachi en Sudamérica es Colombia. Allí se produjo la notable telenovela *Café con aroma de mujer*, en 1993, que ha repercutido en varios “remakes” en México, en particular, uno donde el personaje Gaviota pasa –en calidad de revancha– de la cafetalera colombiana a la tequilera jalisciense. En 2008 la telenovela colombiana “La hija del mariachi” se retransmitió en

horario importante en un canal mexicano. Las noticias sobre la popularidad del mariachi en Sudamérica llegan de manera permanente:

“...los mariachis tomaron Buenos Aires. Fue esta tarde en los bosques de Palermo, uno de los lugares verdes más concurridos de la capital. Más de 10 mariachis con unos ochenta participantes, rivalizando en sus trajes de charro, pusieron una inolvidable nota de color y atrajeron a miles de porteños cautivados por esta alegre y distinta invasión musical.

Auspiciados por la embajada de México, los mariachis tocaron por más de cuatro horas, en un día radiante, uno de los primeros en que la primavera se hizo sentir.

Asombrados grupos de familiares, más los siempre atentos argen-mex, como se llaman los argentinos que han residido en México, ya sea como exiliados o los que han trabajado allí, pudieron hoy “apagar un poco la nostalgia”, como dijo alguno allí, y escuchar a los mejores mariachis locales, que los hay cada vez más. [...]

En realidad, el fenómeno del mariachi ya está en todo el país. Muchos de los integrantes locales son paraguayos, peruanos, bolivianos y argentinos. Hay algunos mexicanos. Los países donde el mariachi es muy popular y está desde hace mucho tiempo incorporado a todas las festividades son Perú, Paraguay y Bolivia. Ahora Argentina ha quedado cautivada por la música del mariachi. Y el festival de hoy causó tanto entusiasmo que grupos de vecinos ya se organizaron para pedir al ministerio de Cultura y a la embajada mexicana, que este festival se realice todos los años” (Calloni, 2008: 19a).

La difusión del mariachi moderno en los Estados Unidos es un caso especial, ya que ha tenido como primer fundamento el que las regiones del suroeste fueran territorios mexicanos hasta mediados del siglo XIX. Las zonas hispanas tradicionales y aquéllas en donde han llegado a residir los emigrantes mexicanos son, de hecho, una extensión “natural” de la cultura mexicana. Se trata de un caso prototípico en el que la barrera correspondiente a la frontera política es incapaz de impedir la continuidad cultural.

El sentimiento de orgullo identitario que el mariachi ha llegado a provocar entre la población hispanohablante de los Estados Unidos es, en buena medida, consecuencia de la incidencia del movimiento chicano, del movimiento por la legalización de los inmigrantes y del movimiento de liberación de la mujer. Pero no se debe menospreciar también la lucha de los propios mariacheros por dignificar su profesión en aquellos territorios.

“La música de mariachi [en los Estados Unidos] tiene una vida social compleja, llena de diferentes tonalidades de significación, tanto para quienes la practican como para quienes la aprecian. Para algunos, la música [mariachera] es una fuente de enraizamiento social [...]. Para otros, es una agente de cambio social y una vía para afirmar su presencia en una sociedad multicultural [...]. O ambas cosas” (Sheehy, 2006: 61).

“El interés por la música de mariachi ha crecido de manera exponencial” (ibídem: 89) y se “...ha intensificado la significación de la música del mariachi como símbolo cultural y como un recurso de orgullo cultural y resistencia” (ibídem: 49). Uno de los resultados ha sido que en aquel país los mariachis hayan llegado a gozar de mayor reconocimiento social que en México, ya que tanto los mexicanos como los mexicano-estadounidenses valoran la

conexión de esta música con su herencia cultural en un medio dominado por la animadversión.

En el contexto cultural norteamericano, el esplendor actual del mariachi fluctúa entre la contestación y la asimilación, pues –sin ser una música marginal y aunque sus letras no se refieran al radicalismo social– se mantiene en amplios sectores como un recurso para la resistencia étnica.

La importancia del mariachi en los Estados Unidos se ha ratificado con el reciente cambio político. Desde febrero de 2008 –en el marco de la competida precampaña presidencial (al interior del Partido Demócrata)–, en el estado de Texas se difundió por internet el corrido *¡Viva Obama!*, cantado en español e interpretado por un mariachi (Jáuregui, 2008: 72-76). En los festejos por la apoteósica ascensión del primer presidente afroamericano, participó en la Gala Latina de Washington, D. C., el mariachi Los Camperos de Nati Cano (Vélez Ascensio, 2008: 9a), uno de los conjuntos más notables del medio mariachístico norteamericano.

En España, la difusión directa y en persona del mariachi corresponde a la sinaloense Irma Vila, quien realizó exitosas giras y grabaciones de discos durante la década de 1940. Luego las glamurosas visitas de Jorge Negrete han quedado para la leyenda variopinta: motines de admiradoras, fanfarrones “retos a duelo” por parte de machos locales ofendidos y la gestión de las hijas del generalísimo –admiradoras del charro cantor– para que se le regresaran las pistolas, incautadas a su ingreso al territorio español, y se le otorgara un permiso especial para portarlas como emblema del traje nacional mexicano.

Quizás el arraigo de la música mexicana y del mariachi en la península ibérica quede plasmado en la siguiente reseña taurina:

“A diferencia de Tomás Méndez y Agustín Lara, José Alfredo Jiménez –tres santos laicos mexicanos que reflejan y expanden el alma de su pueblo– no fue aficionado a los toros, sin embargo y no obstante la valiosa obra taurina de sus colegas, su música se canta en una de las plazas más importantes de España, por las reses que allí se lidian, en las tardes más heterodoxas y contrastantes que aficionado alguno pueda imaginar.

En efecto, durante 10 frenéticos días –una novillada, un festejo de rejones y ocho corridas de toros– los feriantes que ocupan las localidades de sol en el enorme coso pamplonés, jóvenes en su mayoría, con 19 mil 500 localidades que se llenan al tope, toree quien toree, entonan a coro, perfectamente coordinados, por lo menos dos de las composiciones del genial guanajuatense: El rey y Ella (Me cansé de rogarle...)” (Páez, 2008: 13a).

Por otra parte, la relación del mariachi con Francia va mucho más allá de la conseja mítica de que dicha palabra consiste en una deformación del vocablo francés *mariage* (Jáuregui, 2006), ocurrida durante el Segundo Imperio Mexicano (1864-1867). Existen varios discos LP (por ejemplo, el del Mariachi Nuevo Tecalitlán, 1972), grabados por mariachis mexicanos, dedicados a piezas relevantes de la música francesa, de tal manera que *Molino rojo, Bajo el cielo de París, El mar, Abril en París, Domino, C’est ci bon* –y otras– fueron difundidas también con toque mariachero en el suelo mexicano.

Asimismo, en el Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara suele participar un personaje especial –Pancho, El Charro Francés–, sin cuya presencia “...no sería lo mismo la fiesta del mariachi [...], puesto que da un toque especial su canto...” (Pazarín, 2004: 1 G). François Gouygou nació en París en 1942 y a los 14 años, al escuchar un disco de Miguel Aceves Mejía, decidió ser cantante de ranchero. “Vino a México en 1974, y desde entonces ha cantado con los más grandes intérpretes de música ranchera...” (idem). Actualmente se presenta en Europa cantando a caballo, al estilo de Antonio Aguilar.

Quizás la mayoría de los habitantes de esta Ciudad Luz (Lutetia) desconozca que,

“Al menos una vez por año, [...] la catedral de Notre Dame [...] durante algunas horas se convierte en una parcela del territorio mexicano porque, cada 12 de diciembre, una celebración cargada de emoción tiene lugar en un altar, consagrado a la Virgen de Guadalupe. Es al mismo tiempo un oficio religioso [...] y una fiesta pagana al son de las trompetas y de los mariachis.

En un altar lateral [...] la figura de la Virgen mexicana reina en la catedral francesa: ninguna otra virgen, Cristo, arcángel ni santo goza de tantas veladoras día tras día” (Fuentes, 2008: 7a).

Así recuerda Vilma Fuentes su asistencia, a principios de la década de 1980,

“A las misas en honor de la Virgen de Guadalupe [...]. Un sacerdote decía la misa y los mariachis cantaban otras canciones distintas a La Guadalupana. Las mañanitas, Cielito lindo, Yo soy el rey [sic] se escuchaban en eco, ahí, con una sonoridad que sólo puede dar la arquitectura de la catedral francesa, mientras caminaban, cantando y tocando sus guitarras, trompetas, tambores, un violín a veces, por el paseo central, de espaldas a los altares hacia los portones de Notre Dame.

Una vez afuera de la catedral, comenzaba la fiesta pagana: los mariachis cantaban lo que pedía el público: las rancheras ‘llegadoras’, los boleros que confiesan pecados, los corridos que exaltan criminales. [Afuera cantaban: ‘Cuando te hablen de amor y de ilusiones...’, ‘No quiero ni volver a oír tu nombre...’]. Las botellas de tequila circulaban de mano en mano, sin que nadie supiese quién las ofrecía. El frío, helado, terminaba la fiesta, pero la Virgen de Guadalupe había sido celebrada como se debe en México y en Francia” (idem).

Así recuerda Niklas Backlund, uno de los dirigentes del mariachi de Estocolmo, el principio de su “rito de iniciación”:

“Todo empezó en mayo de 1998. Se murió Frank Sinatra cuando yo estaba en México por primera vez. Yo trabajaba en la compañía Ericsson de telecomunicaciones. [...] Yo no hablaba nada de español. Como nadie hablaba inglés [...], la encargada del proyecto tuvo que ser la traductora y allí nos enamoramos. Ella fue a Suecia a trabajar en 1999. Allí nos casamos por el civil y en 2000 por la iglesia en México.

En la fiesta fue la primera vez que ví un mariachi; lo había escuchado en radio y en discos. Fue una fiesta en un jardín y se fue la luz [energía eléctrica] y estaba lloviendo fuerte. Prendieron velas y la gente se estaba empezando a ir. En este momento entraron los mariachis. Fue muy impactante. Yo y toda mi familia de Suecia quedamos muy impresionados. ¡La fiesta empezó de nuevo! Nos dedicaron ¿Sabes una cosa? y

ya es la pieza de mi esposa y yo. No me acuerdo del nombre del mariachi, eso es lo encantador. No sabíamos que iba a haber mariachi. Fue un compañero de Ericsson el que los contrató” (Entrevista en 2009; Guadalajara, Jalisco).

* * *

El paso del mariachi del contexto regional al nacional tuvo como marco una etapa de profundo nacionalismo. El mariachi había surgido en el siglo XVIII combinando rasgos de diferentes procedencias culturales y, como toda institución propiamente folclórica, constituyó una tradición abierta, que fue adaptando novedades y desechando elementos no funcionales. Su transformación de conjunto de cuerdas y percusiones a conjunto de cuerdas y alientos no fue un proceso espontáneo, sino el resultado de su apropiación por parte de la cultura masiva. Hoy en día su tradición original –que concentra elementos musicales forjados durante el mestizaje colonial y decimonónico– se encuentra dividida, pero vigente: los pocos *mariachis* que reproducen la usanza original persistirán como *tradicionales* en tanto sigan tocando *minuetes* y los cientos de conjuntos modernos no dejarán de ser *mariachis* en tanto sigan tocando *sones*. A través del son “jalisciense” es posible comprender por qué el mariachi se ha sostenido a pesar de las modas musicales y permanece como la más fuerte de las tradiciones nacionales.

El estilo mariachi es claramente distintivo, pues –una vez “depurada” la conjunción de ciertos elementos musicales– expresa de manera más concentrada, balanceada y enfática los rasgos dispersos en las demás regiones mestizas de América Latina. El encanto del mariachi ha podido trascender, así, los grupos étnicos y las fronteras nacionales. Hay mariachis originales, conjuntos combinados o adaptaciones locales en gran parte del mundo, como prueba de la condición universal de su música, dada su fuerte asimilación en otros pueblos y su sabor fácilmente permeable a otras culturas. Para los chicanos, mexicano-estadounidenses, latinoamericanos, peninsulares y mediterráneos, su música es motivo de identificación por la confluencia cultural mestiza, mientras que para los norteamericanos, canadienses, europeos del norte y asiáticos constituye una interesante manifestación de sabor exótico o de raigambre étnica, que, además, puede interpretar con su toque distintivo la música local. El mariachi en la actualidad es un género clásico de la música internacional.

En la dinámica cultural contemporánea –dominada por la moderna comunicación electrónica– se debaten los particularismos regionales frente a una cultura mundial homogeneizante. Mientras una sociedad acepta los aportes foráneos, fundamenta su identidad en la permanencia de los valores, las formas y los ritmos que las generaciones precedentes establecieron como propios. El mariachi continuará como el símbolo musical de los mexicanos en la medida en que conservemos nuestro carácter nacional.

En otras tierras, el mariachi será reconocido como una síntesis particular y bien lograda de rasgos melódicos, rítmicos y vocales del patrimonio de la humanidad, en tanto mantenga de alguna manera el toque de autenticidad étnica que le permitió ser difundido como exponente de lo mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

AGENCIA REFORMA. “El mariachi ‘olímpico’ era de EU. El grupo Mujer 2000 fue elegido por Zhang Yimou y Chen Qigang, por medio de una convocatoria”, *El Siglo de Torreón*, (Espectáculos). Torreón, 10 de agosto de 2008.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, (Colección popular, 498). Fondo de Cultura Económica, México, 1993 (1991 [1983]).

ARGENTE, Héctor. *Amos de la mujer mexicana, Somos uno. 3 tipos de cuidado*. México, año 12, número 213, 2001: 38-57.

AVIÑA, Rafael y SALAZAR, Alejandro. *Ahijados de la muerte, Somos uno. 3 tipos de cuidado*. México, año 12, número 213, 2001: 74-79.

AYALA BLANCO, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, (Cine club Era). Ediciones Era, México, 1968.

CABRERA [de Schneider], Ana. *Rutas de América*. Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1941.

CALLONI, Stella. “Música de mariachi invade Buenos Aires. La fiebre por este género prende en toda América del Sur; apagan nostalgia de argen-mex”, *La Jornada*, (La Jornada de enmedio, espectáculos). México, 6 de octubre de 2008: 19a.

FLORESCANO, Enrique. *Imágenes de la patria a través de los siglos*, (Taurus historia). Taurus – Secretaría de Cultura del Gobierno de Michoacán, México, 2005.

FUENTES, Vilma, “La Virgen de Guadalupe en París”, *La Jornada*, (La jornada de enmedio). México, 12 de diciembre de 2008: 7a.

GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano. Epoca Sonora, I, 1926-1940*. Editorial Era, México, 1969.

HOBSBAWN, Eric, “Introducción: la invención de la tradición”, *La invención de la tradición*, (Eric Hobsbawn y Terence Ranger, editores), (Libros de historia). Editorial Crítica, Barcelona, 2002 [1983]: 7-21.

JÁUREGUI, Jesús. “El suspirado bautizo francés del mariachi carece de fundamento histórico”, *Revista memoria*. Archivo General de la Nación, Bogotá, 13, 2006: 130-185.

El mariachi. Símbolo musical de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes – Santillana, México, 2007.

“*Immo pectore*. Apostillas a *El mariachi*”, *Istor. Revista de historia internacional*. México, IX, 34, 2008: 50-88.

LÉVI-STRAUSS, Claude, “Finale”, *Mitológicas IV. El hombre desnudo*. Siglo XXI Editores, México, 1976 (1971): 565-628.

Mariachi Nuevo Tecalitlán, *Atardecer en París*. Discos AZA, (AZ 049). Guadalajara, 1972.

MORENO RIVAS, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, (Los noventa). Alianza Editorial Mexicana – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1989 (1979).

PÁEZ, Leonardo, “¿La fiesta en paz? José Alfredo en Pamplona”, *La Jornada de enmedio*, (Cartelera). México, 27 de julio de 2008: 13a.

PAZARÍN, Víctor Manuel, “La verdadera historia del ‘Charro Francés’”, *Ocho columnas*, (Artistas). Guadalajara, 13 de septiembre de 2004: 1 G.

SHEEHY, Daniel, *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, Nueva York, 2006.

SALAS, Irma, “...Y se han convertido en mariachis”, *Reforma*, (Cultura). México, 19 de septiembre de 1994: 15D.

SERNA, Enrique, “El charro cantor”, *Mitos mexicanos*, (Enrique Florescano, coordinador), (Nuevo Siglo). Santillana, México, 1995: 189-193.

VÉLEZ ASCENSIO, Octavio, “Pediré a Barack Obama por los migrantes, expresa Lila Downs. La cantante participará en Gala Latina el próximo domingo”, *La Jornada*, (La Jornada de enmedio, Espectáculos). México, 16 de enero de 2009: 9a.