

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

**UACM**

Universidad Autónoma  
de la Ciudad de México

---

*Nada humano me es ajeno*

**Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales**

**Licenciatura en Historia y Sociedad Contemporánea**

**DEL MARIACHI ANTIGUO AL MARIACHI MODERNO: LA FORMACIÓN  
HISTÓRICA DE UN ÍCONO NACIONAL (SIGLOS XIX AL XX)**

**Tesis**

Para obtener el título de

**Licenciado en Historia y Sociedad Contemporánea**

Presenta

**Fabián Serrano Rodríguez**

Director de tesis

**Dr. Carlos Alberto Ríos Gordillo**

Sínodo

**Maestra Blanca Mar León Rosabal**

**Dr. Marco Antonio Reyes Lugardo**

**Dr. Juan Edilberto Luna Ruiz**

Plantel Cuauhtepac, Ciudad de México, 2019

## SISTEMA BIBLIOTECARIO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



## UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO COORDINACIÓN ACADÉMICA

### RESTRICCIONES DE USO PARA LAS TESIS DIGITALES

#### DERECHOS RESERVADOS<sup>©</sup>

La presente obra y cada uno de sus elementos está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor; por la Ley de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, así como lo dispuesto por el Estatuto General Orgánico de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México; del mismo modo por lo establecido en el Acuerdo por el cual se aprueba la Norma mediante la que se Modifican, Adicionan y Derogan Diversas Disposiciones del Estatuto Orgánico de la Universidad de la Ciudad de México, aprobado por el Consejo de Gobierno el 29 de enero de 2002, con el objeto de definir las atribuciones de las diferentes unidades que forman la estructura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México como organismo público autónomo y lo establecido en el Reglamento de Titulación de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

Por lo que el uso de su contenido, así como cada una de las partes que lo integran y que están bajo la tutela de la Ley Federal de Derecho de Autor, obliga a quien haga uso de la presente obra a considerar que solo lo realizará si es para fines educativos, académicos, de investigación o informativos y se compromete a citar esta fuente, así como a su autor ó autores. Por lo tanto, queda prohibida su reproducción total o parcial y cualquier uso diferente a los ya mencionados, los cuales serán reclamados por el titular de los derechos y sancionados conforme a la legislación aplicable.



**A mi madre Rafaela y hermanos Adrián y Diego por todo su apoyo y constante compañía en mi travesía por la Universidad.**

**A mi padre Evelio que aunque ya no está, fue una gran inspiración para concluir mi ciclo universitario.**

**A Guadalupe por ser una compañera incondicional a lo largo de la carrera y mi proceso de titulación, siempre siendo una luz y guía.**

**A todos mis amigos y compañeros que a lo largo de mi estancia en la Universidad fueron un apoyo y un ejemplo de vida y trabajo.**



## **Agradecimientos**

Agradezco a mi director y amigo el Doctor Carlos Alberto Ríos Gordillo por su guía y compañía para poder concluir de manera profesional y satisfactoria mi proceso de titulación y mi ciclo en la carrera universitaria; su consejo siempre será un valioso ejemplo académico y de vida.

Agradezco a mis lectores, la Maestra Blanca Mar León Rosabal, el Doctor Marco Antonio Reyes Lugardo y el Doctor Juan Edilberto Luna Ruiz, por su apoyo y tutela durante mi proceso de titulación, sus observaciones y consejos son y fueron de un gran valor para mí.

Agradezco a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México en su campus Cuauhtépec por haber sido la sede de desenvolvimiento de mi carrera y vida académica, así mismo a profesores y administrativos que fueron parte de mi formación.

Agradezco a la Universidad Autónoma de la Ciudad de México por haberme apoyado con los recursos para la impresión y empastados satisfactorio de mi trabajo recepcional de tesis.



## Índice

<b>Introducción</b> .....	I
<b>Capítulo I. Los caracteres originales del mariachi en el Occidente de México en el siglo XIX</b> .....	1
1.1 La disputa sobre el origen del mariachi.....	2
1.2 ¡México contra Francia... otra vez!.....	7
1.3 El mariachi en Jalisco durante el siglo XIX.....	11
1.4 El mariachi en Nayarit durante el siglo XIX.....	19
1.5 El mariachi en Michoacán durante el siglo XIX.....	27
1.6 El mariachi en Colima durante el siglo XIX.....	33
<b>Capítulo II. El mariachi moderno: sus cambios en su llegada a la Ciudad de México a principios del siglo XX</b> .....	41
2.1 El mariachi en la Ciudad de México.....	42
2.2 El traje de charro: la nueva investidura del mariachi.....	50
2.3 El mariachi en la radio; y la trompeta como nuevo instrumento.....	58
<b>Capítulo III. El mariachi: su conversión a icono nacional mexicano durante el siglo XX</b> .....	65
3.1 La adopción del mariachi por parte de la elite política mexicana.....	66
3.2 El mariachi en el cine mexicano, apuntalador de iconos y valores nacionales.....	77
3.3 De las viejas a las nuevas letras del mariachi: una nueva visión del amor e identidad nacional.....	87
<b>Conclusión</b> .....	97
<b>Bibliografías</b> .....	124



## Índice de mapas y tabla

<b>Mapa 1</b> Regiones con presencia del mariachi en Jalisco durante el siglo XIX.....	17
<b>Mapa 2</b> Regiones con presencia del mariachi en Nayarit durante el siglo XIX.....	25
<b>Mapa 3</b> Regiones con presencia del mariachi en Michoacán durante el siglo XIX.....	31
<b>Mapa 4</b> Regiones con presencia del mariachi en Colima durante el siglo XIX.....	37
<b>Mapa 5</b> Mapa macro regional del Occidente mexicano con manifestación del mariachi en el siglo XIX.....	103
<b>Tabla 1</b> Correlación del mariachi del Occidente mexicano del siglo XIX.....	39

## Índice de Ilustraciones

<b>Imagen 1, 2 y 3</b> Teponaztli, Huéhuetl y Caracoles.....	4
<b>Imagen 4</b> Teponahuaste.....	14
<b>Imagen 5</b> Baile sobre tarima.....	21
<b>Imagen 6</b> Sonajas.....	30
<b>Imagen 7</b> Pito de carriza.....	36
<b>Imagen 8 y 9</b> Comparación de un mariachi original y un mariachi moderno.....	57
<b>Imagen 10</b> Mariachi de Concepción Andrade en la Villa de Guadalupe (1927).....	71
<b>Imagen 11 y 12</b> Mariachis en la Ciudad de México a principios del siglo XX.....	72
<b>Imagen 13</b> Orquesta típica Esperanza en Chicago (1931).....	74
<b>Imagen 14</b> Lázaro Cárdenas con el Mariachi Vargas de Tecatitlán.....	76
<b>Imagen 15 y 16</b> Escenas de la película <i>Ora Ponciano y Así es mi tierra</i> .....	78
<b>Imagen 17 y 18</b> Escenas de la película <i>Allá en el rancho grande</i> .....	80
<b>Imagen 19 y 20</b> Escenas de la película <i>Cuidado con el amor</i> .....	82
<b>Imagen 21, 22 y 23</b> Comparación racial de la vieja y nueva imagen de los mariachis.....	85



## Introducción

Al iniciar mi trabajo de investigación a un nivel profesional jamás imaginé que aterrizaría en un análisis de la historia del mariachi; en primer lugar porque para mí era un género lejano y poco familiar; pero más significativo aun es que existe en mí una atracción por los personajes y eventos simbólicos trascendentales que debido a sus determinados procesos de cambio logran convertirse en figuras de culto. Dicho fenómeno se estaría reproduciendo en la vivencia musical del mariachi, específicamente a finales del siglo XIX en el país, teniendo como resultado la formación de un símbolo musical nacional.

La preocupación por el estudio del mariachi en el terreno de las ciencias sociales ha sido importante en las últimas décadas, teniendo indagaciones importantes de este tema a investigadores destacados; tal es el caso del maestro en historia Álvaro Ochoa Serrano, quien en su compilación *Mitote, fandango y mariacheros* (1998) expone de manera precisa testimonios de época que denotan las características de los músicos mariachis en zonas Occidentales de México en el siglo XIX, de igual forma está el también antropólogo Arturo Chamorro Escalante y su estudio *Mariachi antiguo, jarabe y son, símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses* (2010), en donde se hace un estudio minucioso de la variedad de música existente en el estado de Jalisco, mencionando de manera precisa al viejo mariachi, con un fuerte e intenso protagonismo en la zona y en las etnias indígenas; así mismo está presente el profesor jalisciense Pablo González López, quien aunque no es antropólogo, gracias a sus años, vivencia y estudio del tema es un amplio conocedor del mariachi de antaño, con lo cual aporta datos importantes a mi trabajo.

Hablando del mariachi en una época más contemporánea, existen fuentes que exponen este género en sus etapas más actuales. Tal es el caso de Rafael Hermes y su obra: *Los primeros mariachis en la Ciudad de México* (1999) donde revisa documentación y testimonios sobre las primeras experiencias de los mariachis más reconocidos a su llegada a la capital del país. Con una línea similar el mariachi Miguel Martínez describe su experiencia a su llegada a la capital en: *Mi vida, mis viajes, mis vivencias: Siete décadas en la música del mariachi* (2010), otorgando con ello valiosas experiencias alrededor del

fenómeno de esta música a principios del siglo XX. Pero sin duda la documentación más significativa y relevante de mi trabajo recae en la obra del antropólogo Jesús Jáuregui, quien a lo largo de su carrera ha hecho una amplia y titánica exploración del mariachi, tanto en su vieja como nueva versión en su obra *El mariachi símbolo musical de México* (2012), crea una radiografía de esta música, una exposición llena de un gran raudal de información que muestran las características centrales del mariachi en su vieja usanza, teniendo como punto central las zonas nayaritas en el Occidente del país, como las áreas más ricas de presencia de un mariachi arcaico y con una identidad única. De igual forma expone el éxodo de los mariachis a la capital a principios del siglo XX siendo la época que marcaría su cambio de emblema provinciano a emblema nacional.

Es precisamente en la anterior exposición de fuentes donde se disciernen dos facetas del mariachi, y donde despierta en mí la inquietud de su estudio y más aun con las interesantes afirmaciones que expone ante mí Jáuregui: la existencia de un mariachi viejo y un mariachi moderno; el traje charro como elemento ajeno de la vestimenta original del mariachi; la creación de una figura determinada de individuo, llena de nuevos valores alrededor de la música mariachera; una nula relación entre los mariachis originales y la nueva iconografía charra de Pedro Infante y Jorge Negrete; todo un vaivén de información que hizo interesarme profundamente en el tema.

Observando la dinámica de cambio que sufrió la música del mariachi se percibe su inversión en gran parte la vida del mexicano, pues se hace presente en acontecimientos trascendentales de su vida como el amor, la muerte, el entretenimiento e incluso en el extraño fenómeno del dolor mismo, las notas y las letras del mariachi en automático rememoran a un sufrimiento, a una pena que aflora del pasado o el presente y al recuerdo de un amor lejano, pero también evocan a la alegría, al nacimiento de un ser querido o a un determinado evento trascendental de la vida, pero todo ello con un matiz determinante, con elementos y discursos específicos y con un sistema de ideas fijo, todo un manojo de compendios que muy posiblemente pasan desapercibidos respecto a su sentido o significado; y no sólo para la gente de a pie, sino para muchos de los estudiosos de la historia, la sociológica o la antropología, pues como bien menciona Jáuregui:

Pareciera que los especialistas en analizar la cultura mexicana contemporánea han puesto especial empeño en omitirlo, quizá debido a su especial omnipresencia y por qué ha llegado a ser como la tortilla de maíz –el pan de la tierra– en nuestra culinaria:

un elemento cuyo sabor en las fiestas se da por entendido y no se considera pertinente mencionarlo en el menú<sup>1</sup>.

Fue a partir de la idea de una imperceptibilidad del significado de la tradición mariachera que mis dudas emergieron de la existencia de dos tipos de mariachi que convergían al mismo tiempo; es decir ¿Cómo pueden existir dos entes culturales diferentes, pero a su vez llamados ambos mariachi?, esta sería la duda primaria que daría vida a mi investigación. La razón de este raudal de inquietudes sería una entrevista realizada a Jesús Jáuregui en 2009 en el ITESM, donde a partir de la premisa expuesta ahí sobre dos mariachis popularmente validos mis dudas se desatarían, ¿Dónde y cómo surgió el mariachi de la vieja usanza? ¿Dónde se encuentra el mariachi de la vieja escuela y como es que funciona? ¿Cuándo, dónde y cómo emerge el nuevo mariachi y cuáles son sus características? ¿Qué diferencias existen entre ambos mariachis? ¿Por qué el mariachi se convierte en un símbolo nacional?

El mariachi moderno es en la actualidad uno de los símbolos musicales más importantes de México, más yo lo defino como el género musical por excelencia en el país, contenedor de un alto poder cultural que hace con su música evocar las raíces más profundas y tradicionales del viejo México a partir de determinados elementos modernos, consagrándose como uno de los símbolos culturales más representativo de la esencia nacional mexicana no sólo dentro sino fuera del país. Hoy en día ocupa un lugar transcendental en los festejos ligados a conmemorar fechas emblemáticas del país, ya que es un producto del movimiento nacionalista del Estado mexicano después de la revolución de 1910, esto gracias a los medios de comunicación masiva, ya que sin estos el mariachi moderno es inconcebible, tanto sin las compañías disqueras como radiofónicas. Una política nacionalista del Estado y una nueva versión del mariachi como símbolo musical del país jamás habrían sido concebidos sin la conjunción de los medios de comunicación.<sup>2</sup>

Pero también se ha convertido en la música que debe hacer acto de presencia en las conmemoraciones más significativas del mexicano, estando vigente en diversos eventos de fiesta o como ya apunté en su momento hasta en el dolor mismo del corazón ante el desamor y hasta en la muerte misma; tendencia tradicional que menciona el mariachi Cornelio García Ramírez estuvo presente de manera importante en su familia:

---

<sup>1</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi, símbolo musical de México*, INAH, CONACULTA y TAURUS, 1ª Edición, México, 2007, p.11.

<sup>2</sup> JÁUREGUI, Jesús. *Origen del mariachi*, entrevista realizada en el programa Opción Múltiple del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), 2009, consultado el 16 de Agosto de 2018.

En mi familia recuerdo que siempre estuvo acompañado cada evento de la vida de los García Ramírez con un mariachi; con un mariachi se casaron mis padres en 1922, por un mariachi se mató un hermano mío con otros de otro pueblo, allá en Tecolotlán y con un mariachi se ha llevado a cabo cada evento de mi familia”<sup>3</sup>.

Tras la figura actual del mariachi existe un fondo de origen muy profundo y complejo, a tal grado que en nuestros días establecer un origen tanto en su etimología como en su cuerpo de arranque es una tarea titánica, pues su presencia en fuentes, transcripciones, investigaciones, anécdotas y el amplio raudal de información que existe en torno a él se pueden plantear muchas rutas de posibles respuestas a las dudas de origen de esta música. Mas lo que sí queda claro al revisar dichas fuentes es la existencia de un fenómeno musical también llamado mariachi durante la época del siglo XIX y que es netamente regional, el cual actualmente aún existe como un fenómeno original y arraigado en la zona Occidental del país, con una esencia propia en sus notas, instrumentos, la gente que lo vive y su entorno mismo, todo un movimiento diametralmente distinto al mariachi contemporáneo surgido en el siglo XX.

En dichas circunstancias históricas que rodearon la llegada del nuevo mariachi se llevó a cabo una interacción entre diversos fenómenos sociales, económicos y políticos, el primero sería la modernidad, la cual Bolívar Echeverría como una serie de conductas que trascienden a suplantarse una configuración tradicional al ser vista como arcaica o endeble; dicho de otra forma sería un ángulo contrario a una serie de acontecimientos objetivos que son netamente desacordes con el orden creado por el mundo o la vida, dicho movimiento se asevera por tanto como invenciones destinadas a suprimir una necesidad de cambio generada en el corazón de dicho mundo<sup>4</sup>; mientras que la antropóloga María Madrazo Miranda define a las tradiciones como “locuciones permanentes en el tiempo de una comunidad, siendo con ello una forma de la memoria colectiva y creadora de identidad”<sup>5</sup>. Es clara en la mención de las citas anteriores la contraposición de los conceptos de modernidad y tradición, y creo que es necesario mencionar tal oposición pues en dicha dinámica es donde flota el fenómeno del mariachi, uno al ser un actor inmemorial regional (viejo mariachi) y el otro un emblema establecido con determinados

---

<sup>3</sup> GARCÍA RAMÍREZ, Cornelio, “El mariachi antiguo de Jalisco”, en OCHOA SERRANO, Álvaro (compilador) *De Occidente es el mariache y de México...* El Colegio de Michoacán, Michoacán, 1a edición 2001, p.63.

<sup>4</sup> ECHEVERRÍA, Bolívar, “¿Qué es la modernidad?”, en *Cuadernos del seminario Modernidad: Versiones y Dimensiones*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, p. 8.

<sup>5</sup> MADRAZO MIRANDA, María. “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”, en *Revista Contribuciones desde Coatepec* núm. 9, julio-diciembre, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México, 2005, p. 116.

caracteres de época consolidado en un determinado marco social actual (nuevo mariachi) son claramente las dos caras de una misma moneda.

Mi interés por estudiar el mariachi descansa muy intensamente en su dinámica histórica, que conjunta una serie de cambios a principios del siglo XX que significaron una ruptura y transformación trascendental del fenómeno; a este factor hay que agregar también el factor cultural, el cual está presente en el surgimiento de las dos formas existentes en el mariachi, todo un fenómeno cultural que ha logrado construir dos estructuras sociales distintas en torno a la música mariachera. Es aquí donde surge una preocupación personal por el fenómeno de la cultura y de lo que de ella nos atrevemos a conjugar con nuestra propia vida; de dicho fenómeno se ha escrito mucho y del cual se discierne una complejidad importante al momento de su análisis. Una primera definición de cultura viene de la mano del antropólogo Franz Boas en su libro *Cuestiones fundamentales de antropología cultural* (1964), en donde la señala como una totalidad de reacciones y acciones tanto físicas como mentales que determinan el comportamiento de los sujetos pertenecientes a un grupo social, ya sea tanto individual como colectivamente en relación a su ambiente natural<sup>6</sup>; otra definición la aporta el doctor Gilberto Giménez en su escrito *Territorio, cultura e identidad* (2000), el cual además de reconocer su complejidad la cataloga como una agrupación de signos, símbolos, representaciones, modelos, actividades, valores, etcétera, que son inseparables de la vida social<sup>7</sup>; así mismo el antropólogo Clifford Geertz, propone en su libro *La interpretación de las culturas* (2003) un entendimiento de este concepto como fenómenos simbólicos, los cuales serían tramas de construcción propia del hombre y en las cuales el mismo ha caído, así mismo la cataloga como una ciencia interpretativa de significados y que de ninguna manera busca una construcción de leyes<sup>8</sup>. La perspectiva de las citas anteriores manejan una semejanza determinada a la hora de definir a la cultura, el hombre y sus acciones, las cuales contienen un significado determinado en la existencia misma de un colectivo y del individuo mismo; es decir que existe un conjunto de acciones e ideas que contienen un peso trascendental en el comportamiento del ser humano, y que le dan a este mismo un significado e identidad dentro de su existencia colectiva, esta percepción la respalda a mi

---

<sup>6</sup> BOAS, Franz, *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Ediciones Solar y Librería Hachette S. A. Buenos Aires Argentina, 1964, p 166.

<sup>7</sup> GIMÉNEZ, Gilberto, "Territorio, cultura e identidades. La región social cultural", en Roció Rosales Ortega (Coord.), *Globalización y regiones en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 26 y 27.

<sup>8</sup> GEERTZ, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, Barcelona España, 2003, p. 20.

parecer Gilberto Giménez en la siguiente cita: “la cultura sería la dimensión simbólico expresiva de todas las prácticas sociales incluidas sus matrices subjetivas (*Habitus*) y sus productos materializados en forma de instituciones o artefactos”<sup>9</sup>.

Lo anteriormente citado por el doctor Giménez es importante en mi análisis, pues en las líneas que hago referencia se menciona que en la cultura existe un fenómeno peculiar, un concepto ideado por el sociólogo Pierre Bourdieu, *Habitus*, el cual es definido por su autor como:

Principios generadores de prácticas distintas y distintivas —lo que come el obrero y sobre todo su forma de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas difieren sistemáticamente de lo que consume o de las actividades correspondientes del empresario industrial—; pero también son esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, aficiones diferentes.<sup>10</sup>

De lo anteriormente citado, se puede aseverar que el mariachi es un tipo de *Habitus* a partir de sus elementos de práctica, pues tanto como en su versión original como en su presentación moderna contienen una forma definida de ejecución, un determinado sentido en sus elementos y una orientación de clase en particular; impregnado con un sentido de evolución donde la superación así mismo para volverse más virtuoso está presente; un germen que es visualizado a partir de la noción de progreso, situación que queda más clara en una reflexión de Damián Pachón en *Modernidad, eurocentrismo y colonialidad del saber* (2007), donde se expresa que en la categoría de progreso fue necesario hacer creer que cada individuo tiene una naturaleza humana igual, en este se encuentra una serie de necesidades que dentro de la vida misma se manifiestan como un incesante acenso y pelea por llegar a prevalecerlas. Así mismo dentro de la categoría de progreso fue necesario exponer una noción donde el hombre debía ascender en el tiempo desde una condición inferior a una superior<sup>11</sup>.

Esa configuración de evolución se presenta con el mariachi moderno a partir de una perspectiva en los músicos de alcanzar el éxito a partir de ser integrantes de un conjunto de renombre y avanzar en las habilidades de canto y ejecución de instrumentos; en esta dinámica se sigue también un fenómeno de apropiación del individuo hacia el fenómeno que experimenta a partir de la construcción de una identidad (en este caso del

---

<sup>9</sup> GIMÉNEZ, Gilberto, “Territorio, cultura e identidades. La región social cultural”... *op. cit.* p. 27.

<sup>10</sup> BOURDIEU, Pierre, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Thomas Kauf (trad.), Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 20.

<sup>11</sup> PACHÓN, Damián, *Modernidad, eurocentrismo y colonialidad del saber*, Revista Planeta Sur, número 3, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2007. p. 23.

mariachi moderno), la cual François Dubet precisa en su escrito *De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto* (1989) como una pendiente subjetiva de integración, donde un determinado sujeto apropia para sus adentros tanto roles como una posición que le son asignados o que ha adoptado y con los cuales somete su “personalidad social”<sup>12</sup>, así mismo el doctor José Manuel Valenzuela dentro de *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización* (2004) la cataloga como: “una relación entre el individuo y la colectividad o, planteado en términos de Berger y Lackman, es un fenómeno que surge de la dialéctica entre el individuo y la sociedad, donde los cambios en la estructura social pueden generar transformaciones en la realidad psicológica”<sup>13</sup>. Me he concentrado en definir a la identidad porque es a partir de este concepto que se puede entender mejor el mariachi como un *Habitus*, pues no sólo se trata de que cierta persona acepte un hecho cualquiera por mera coincidencia o circunstancia, sino que hay todo un proceso de entendimiento del sujeto con un fenómeno mismo a partir de una interacción entre ambos, existe en este proceso de identidad una apropiación del individuo de los elementos centrales del fenómeno a experimentar, hace propios sus componentes centrales y los reproduce al emularlos dotándolo de un sentido en particular y un sentido de pertenencia específico, ese es el *Habitus* en la práctica cosa que deja claro Bourdieu en la siguiente cita:

Establecen diferencias entre lo que es bueno y lo que es malo, entre lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y lo que es vulgar, etc., pero no son las mismas diferencias para unos y otros. De este modo, por ejemplo, el mismo comportamiento o el mismo bien puede parecerle distinguido a uno, pretencioso u ostentoso a otro, vulgar a un tercero.<sup>14</sup>

Es claro que el mariachi puede ser visto como un *Habitus*, claramente arraigado en un sector específico de la sociedad, el sector popular, pues en sus dos versiones está presente de manera importante en los núcleos de rancherías, pueblos, cierras y el campo del Occidente mexicano así como en los barrios conurbados, colonias, calles y las ciudades de todo México, siendo el meollo el sentido en su presentación, pues al estudiar el fenómeno mariachero es muy nítido que determinados elementos del primero fueron suprimidos y suplantados por otros en la nueva versión con lo cual se consolidó un nuevo modelo de Nación después de la revolución mexicana; donde a mi parecer se modificó el

---

<sup>12</sup> DUBET, François, “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”, en *Estudios sociológicos*, volumen VII septiembre-diciembre, Colegio de México, México, 1989, p. 520.

<sup>13</sup> VALENZUELA Arce, José Manuel, *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Colegio de la Frontera Norte, 2da edición, Ciudad de México, 2004, p. 15.

<sup>14</sup> BOURDIEU, Pierre. “Razones prácticas sobre la teoría de la acción”... *op. cit.* 20.

*Habitus* del mariachi y se le dota de un nuevo sentido de lo popular para reagrupar a la sociedad mexicana en un nuevo modelo de Estado donde se haría una nueva inclusión de sectores y el relego de otros tantos. Es en este punto donde es necesario hacer énfasis en otro concepto que entra a discusión, me refiero a lo que se entiende por territorialidad, la cual en el sentido de concepto es abordada como: “el espacio apropiado y valorizado – simbólica e instrumentalmente- por los grupos humanos. El espacio entendido aquí como una combinación de dimensiones”<sup>15</sup>; es precisamente en este concepto donde descansa la institucionalización del mariachi y su sentido legitimador, pues hoy este género musical ha logrado abarcar una representación simbólico-espacial a partir de su valor tradicional, donde su imagen hoy es estandarte del territorio mexicano instaurado como país y en el cual una gran parte de sus integrantes encuentra en su música un entendimiento e identidad personal con dicha tradición musical.

Recapitulando, el análisis estructural de esta tesis propone el estudio de la perspectiva de un fenómeno cultural basado en la música más popular en la región del Occidente mexicano durante el siglo XIX, la música del mariachi, abordada desde el punto de vista de Bourdieu: el del *Habitus*, el cual expone dicha dinámica musical como un cuerpo alojado en un sector determinado de clase (el popular), con un sentido de identidad y pertenencia particular que dota de vida a la estructura social misma en la que se reproduce. Pero mi propuesta no se detiene aquí sino que busca criticar durante la transformación de mariachi la eliminación de determinados elementos que en su momento son centrales en el mariachi original y en el sentido mismo de la cultura, pues durante la maniobra de cambio de la música mariachera se hace una enorme referencia a las tradiciones, al folclor, las raíces y las costumbres de los antiguos pueblos y habitantes del país, pero al suprimir elementos de origen del mariachi arcaico en ningún momento se hace justicia al discurso promotor de las tradiciones y la producción cultural de origen, pues aunque se afianza al mariachi moderno como una figura cultural en los sectores populares se abandona a su vez los elementos indígenas que son la base y la raíz del mariachi en sus orígenes. En general se está transformando al mariachi como *Habitus* y se está entregando una versión de *Habitus* redirigida y refinada de este, destinado para una nueva estructura social y popular, la ciudadana.

Es a partir de las reflexiones del párrafo anterior que surge mi hipótesis central de trabajo, esto propone una intención en la dinámica de vivencia y promoción de la cultura

---

<sup>15</sup> GIMÉNEZ, Gilberto, “Territorio, cultura e identidades. La región social cultural”... *op. cit.* p. 21 y 22.

del mariachi de desconocer los elementos del mundo indígena que siguen siendo la base de este actor musical en su vieja versión, mientras que en el nuevo mariachi son sustituidos por componentes distintos en aras de consolidar una nueva estructura social respaldada en la bases populares; resumiendo mi propuesta, en el proceso de construcción cultural del nuevo al viejo mariachi se estaría transformando el sentido del *Habitus* del viejo mariachi (conformado en gran parte por elementos indígenas) que pertenece a los sectores populares del Occidente mexicano y se estaría entregando en su lugar una nueva versión de *Habitus* para nuevos sectores populares (libre de elementos indígenas), el cual conformara y dará vida al nuevo Estado nacional emanado de la Revolución mexicana a inicios del siglo XX.

Para llegar a una conclusión satisfactoria de la investigación y el análisis, el trabajo se dividió en tres capítulos. En el primero se hace una revisión del origen del mariachi y de su etimología; así también se realizó una exploración geográfica del Occidente de México durante el siglo XIX, pues esta música tuvo presencia en las regiones de Jalisco, Nayarit, Michoacán y Colima en aquel tiempo. El objetivo es ubicar los caracteres y modos indígenas fundamentales del mariachi regional a través de las diversas zonas ya mencionadas; concretamente en este apartado se busca percibir y entender las bases del *Habitus* del viejo mariachi, formadores de una determinada estructura social en el Occidente mexicano ya hace más de un siglo pero aún vigente. En el segundo capítulo, las pesquisas y el análisis se centran en el mariachi ya en su versión moderna, el cual tomara sus nuevos tintes a partir de su llegada a la Ciudad de México oficialmente creo yo con la presentación de su música en Chapultepec en 1907 durante una recepción de Porfirio Díaz al mandatario norteamericano Elihu Root; se andará en sus principales cambios de indumentaria, la inclusión de nuevos instrumentos, las presentaciones en la radio, eventos culturales en el extranjero, eventos de figuras políticas y empresariales, todos estos elementos dotarían de un nuevo sentido busco al *Habitus*, del mariachi en su estampa actual, y esto a su vez me ayudará a entender la formación de una nueva estructura social que definirá al nuevo Estado mexicano a través del empuje cultural que iba a mostrar la nueva cara del mariachi arrancando el siglo XX. En el último capítulo se expondrá el panorama construido alrededor del mariachi durante los años cuarenta y cincuenta en el siglo pasado, todo un sistema de *Habitus* en ejecución y que dará forma por medio de la nueva música mariachera a la nueva Nación, todo ello por medio del cine que trasladaría al imaginario del mexicano cientos de historias de corte rural en donde figuras como Pedro Infante y Jorge Negrete encarnarían a los nuevos héroes, y quienes

con un determinado estereotipo infundían ciertos conceptos y sentires que daban vida a una nueva estructura de orden social a partir de un sentimiento nacionalista, que haría de México no sólo un territorio unificado en leyes, sino también conciliado a partir de un sentimiento colectivo.

Ahora bien, es importante resaltar que la concretización de los distintos capítulos contenidos en mi trabajo no fue fácil, pues en una primera instancia ante el raudal de información fue necesario un análisis de lo que podía ser incluido y qué no, lo cual no recae en una cooptación de testimonios sino en prevenir una extensión innecesaria de información para poder tocar un determinado punto. Otra problemática fue cotejar la geografía cultural del mariachi en el siglo XIX, donde los testimonios debían ser trasladados a los mapas en los cuales se debía rastrear la región de aquel tiempo, esta sería la tarea más laboriosa sin duda pues aunque no fueron más las regiones a rastrear, fue compleja la localización de los diversos lugares; a pesar de lo laborioso de la tarea clasificatoria de mapas el resto de los capítulos no fueron sin duda sencillos, pues enfrentarme a la configuración de una argumentación balanceada, una delimitación valiosa del contenido y tener presente una reflexión constante no fueron tarea sencilla.

Al tener presentes cada una de las fuentes y entender el sentido de estas la estructuración se facilita, ser consciente de lo que se quiere demostrar es lo que no se debe olvidar al momento de argumentar, pues la información fluye en base a lo que determinada fuente te aporta al momento de ir construyendo el discurso. Aquí es donde se reafirma la tarea historiográfica de seguir las huellas, no derivar un discurso cargado de proselitismo, sino aportar una reflexión que anime a la preocupación de un determinado fenómeno y no arengar a la lectura tendenciosa. En mi construcción argumentativa abogo por exponer un estudio de las fuentes donde se encuentren elementos que doten a mi reflexión de veracidad imparcial. A pesar de todo lo hasta ahora escrito, dentro de mi investigación lamento no ir más allá respecto a la geografía cultural del viejo mariachi y todo lo que expongo en general, pues lo que se muestra aquí no es más que la punta del iceberg de lo que se podría discernir en este tema.

De lo anteriormente expuesto y lo que se estudió a partir del tema del mariachi, en mi trabajo de investigación se discierne un lienzo muy nítido: una sociedad mexicana que se encuentra dirigida por diversas construcciones culturales que generan en el individuo una determinada identificación y que los afilia a un grupo explícito de valores y costumbres que dan vida a la misma estructura social; es a partir de aquí donde surge en mí la

preocupación por el fenómeno voraz de depuración que sufren las dinámicas culturales consolidadas en diversas regiones del país, y que al final son *patentadas*, haciendo de ellas una tradición que respalde el sentimiento legitimador de un determinado régimen; lo alarmante de ello es que los sistemas culturales modernos que llaman a catalogar lo autóctono en aras de consolidar un proyecto político, económico, académico, religioso o de cualquier índole sin importar las raíces de determinado pueblo o etnia, lo *venden* como un producto determinado; un ejemplo de esta maniobra son los festejos religiosos, como la devoción a la virgen de Guadalupe, que al igual que el mariachi tiene gran parte de su origen en el mundo indígena, ambas sufrieron censuras y agregados: uno en sus instrumentos musicales y la otra en sus pintas en el lienzo; manipulaciones que desembocaron en un enaltecimiento de valores determinados y que establecieron a ciertas aéreas geográficas como puntos centrales de convocatoria: la Plaza de Garibaldi y la Villa de Guadalupe. Al final pareciera que el hombre moderno quiere a toda costa deshacerse de su pasado y ocultar sus líneas de origen, fabricando en su lugar versiones idílicas de su proceder, y es precisamente los caracteres indígenas humildes, los discursos románticos y nacidos de la relación entre el hombre y la naturaleza las que son presas en extinción. Curiosamente el mariachi es un superviviente del siglo XIX y aunque se ha modernizado y transformado es difícil observar sus permanencias y continuidades no refiriéndome a lo que se ve a primera vista sino al significado que se carga a través de los *Habitus*. Aquí se manifiesta la formación histórica de un ícono con tal presencia en la vida cotidiana nacional, tan familiar que en ocasiones nos es imperceptible. Por eso para mirar al mariachi con ojos distintos, es necesario observarlo históricamente.



## Capítulo I

### Los caracteres originales del mariachi regional en el Occidente de México en el siglo XIX

Un símbolo o icono cultural cimentado en un pedestal de supuestas raíces antiguas y autóctonas existente en el contexto contemporáneo no debe ser tomado en cuenta exclusivamente a partir de sus características que resaltan a primera vista, y aún más si en su presentación existe un porte determinado, limpio y atrayente, pues eso nos avisa que muy probablemente en el intento de conocer dicho fenómeno estaremos reaccionando a sus caracteres recientes ignorando muy probablemente sus elementos de origen o primarios, pero al expresar lo anterior no pretendo decir que un fenómeno cultural de la época contemporánea no contenga características con raigambre y esencia propias, pues a pesar de los matices proporcionados por sus inevitables cambios, cada emblema que evoca a una determinada tradición posee también una esencia propia a partir de su punto de origen, el asunto en este caso es poder percibir dicha propiedad.

Lo anteriormente dicho se le puede aplicar a cualquier fenómeno cultural que hoy sea representativo de la tradición mexicana, en especial al mariachi, que dentro de sus componentes modernos ha escondido una esencia originaria y única que desde sus orígenes mantiene hasta hoy, el cual permanece indemne en varias regiones del país, en especial en el Occidente mexicano, dicha esencia obedece a dinámicas específicas y únicas, representativas de una clase determinada y que casi nada tiene que ver con el mariachi moderno de la actualidad.

Jalisco, Nayarit, Michoacán y Colima son algunos de los principales territorios donde se refugian aquellas raíces originarias de un mariachi arcaico, compuesto por una estampa propia, una vivencia determinada y un espíritu acentuado en un gran porcentaje en el mundo indígena y la vida campirana de las haciendas y pueblos del Occidente nacional desde el siglo XIX, y posiblemente desde tiempo atrás. Pues bien, la tarea de este primer capítulo es adentrar al lector a ese mundo mariachero del viejo México, donde exploraré diversas versiones sobre el origen mismo del mariachi, la disputa entre varios testimonios que ubican al término mariachi en el idioma francés y otros que defienden la oriundez del término en leguas indígenas, dándole una procedencia nacional; cerrando el

capítulo con una exposición geográfica de la presencia del mariachi en el territorio Occidental mexicano en un mapa de la época del siglo antepasado, esto además de rastrear coincidencias en sus elementos de región a región, consolidara la aseveración de la presencia de elementos del mundo indígena en el mariachi durante el siglo XIX y aportara una perspectiva determinada del mariachi como un *Habitus* perteneciente a un núcleo social específico.

## **1. La disputa sobre el origen del mariachi.**

Especificar el comienzo exacto del mariachi es una tarea poco menos que imposible. Varios son los bastiones que se jactan de poseer el origen de la “sangre pura” de este actor musical, pero la verdad es que a pesar de ello la cuna del primer mariachi en el mundo es una incógnita que hoy sigue vigente, este enigma aún sigue vivo muy probablemente porque como bien mencionan Gaspar Isabelis y Martínez Ayala sería vago insinuar que esta música proviene de un sólo punto debido a que cualquiera con un mínimo de manejo de fuentes orales o escritas puede construir una correlación entre una región y una tradición cualquiera y jactarse de que la aplicación de tal práctica en su comarca se extendió para gloria del mundo o de un determinado territorio (en el caso del mariachi sería México)<sup>16</sup>, ante lo cual más cabe dudar de dichas certezas que aseverar un hecho que en la seriedad del terreno de la investigación es de fácil elaboración. Actualmente existe un debate por definir la tierra de donde es originario el mariachi, hoy dicha discusión se encuentra más viva que nunca debido a que la música mariachera tiene una presencia enorme en varios sectores y grupos del país, lo que genera una problemática a la hora de determinar un punto específico de nacimiento, pues como bien menciona Jesús Jáuregui este tema posee una amplitud y complejidad importantes a tal grado que puede llegar a rebasar las capacidades de un solo investigador abarcando una presencia tradicional como un elemento de la cultura mestiza y con diversas variaciones en Nayarit, Zacatecas, Aguascalientes, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero y Oaxaca y teniendo como principales usuarios de las etnias de los Mayos, Yaquis, Purépechas y Nahuas<sup>17</sup>; con dicha información se aprecia pues la complejidad del tema mariachero a la hora de hablar de su proceder.

---

<sup>16</sup> GASPAR ISABELES, María Ester y MARTÍNEZ AYALA, Jorge Amos, “Por el camino Real de Colima” en OCHOA SERRANO, Álvaro (compilador), *De Occidente es el mariache y de México...*, op. cit. p. 73.

<sup>17</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi, símbolo musical de México...*, op. cit. p. 30.

Una de los primeros rastros ancestrales del mariachi se puede encontrar en una aseveración que hace el profesor Álvaro Ochoa Serrano donde dice que este vería la luz en provincias de Jalisco y Michoacán en los campos donde crearía una identidad entre rasgos autóctonos, africanos y europeos, dicho fenómeno convocaría bajo el nombre *Mariache* un tenor social amplio y donde se manifestaban fiestas, festejo, baile, tarima y bailadores; así mismo se le denominó como *Mitote* (palabra prehispánica que significaba baile) pero mucho antes *Fandangos* (palabra africana que evocaba al festejo y relajo)<sup>18</sup>, otra datación del denominado *Mitote*, se encuentra también en el trabajo del historiador Philip Wayne Powell en su obra *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*(1977), donde se menciona que los guerreros Chichimecas se alistaban para la batalla con bebidas y danzas, esta danza de guerra se llamaba *Mitote*<sup>19</sup>. El primer historiador que se aventuró a trabajar el mariachi fue Miguel Galindo, el cual proponía en 1933 que éste se gestó junto a los sones en las costas del Pacífico como unas primitivas orquestas campesinas. Desgraciadamente en este estudio no se consideraron fechas ni asentamientos<sup>20</sup>. El investigador Dávila Garibi propondría que el Mariachi fue circunscrito a una microrregión con un pasado indígena en Cocula y Zacoalco, siendo los mariachis de Cocula los más antiguos y célebres<sup>21</sup>. Afianzando a Cocula como la cuna de un mariachi antiquísimo, el profesor y mariachi jalisciense Pablo González López, brindaría una versión sobre el origen de este fenómeno musical en una conferencia realizada en el año 2014 en la Feria del Libro de Guadalajara con el título: *El origen del mariachi coculense*; el profesor mencionaría que el mariachi de Cocula data de un momento anterior a la conquista española, las tribus anteriores al arribo de Cortés emigraron del actual Tonalá y llegaron a la sierra de *Coculan* (actual Cocula) donde hablarían la lengua coca, aquí practicarían danzas y cantos, alrededor del 1400, usando instrumentos como el *Huéhuatl* (tambor de tronco hueco), *teponaztli* (tambor de hendidura) y caracoles. (Imagen 1) Con la llegada de los españoles a la región, se lleva a cabo una evangelización (dirigida por Fray Miguel de Bolonia) por medio de la música, intercambiando los instrumentos paganos por instrumentos europeos; con lo cual se les enseñaría a hacer las vihuelas.<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, Fandango y Mariacheros*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, 4ta Edición, Colegio de Michoacán, Zamora, 1994, p. 13.

<sup>19</sup> WAYNE POWELL, Philip, *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, Juan José Ultrilla (Trad.), Ciudad de México, México, 1977, p. 60.

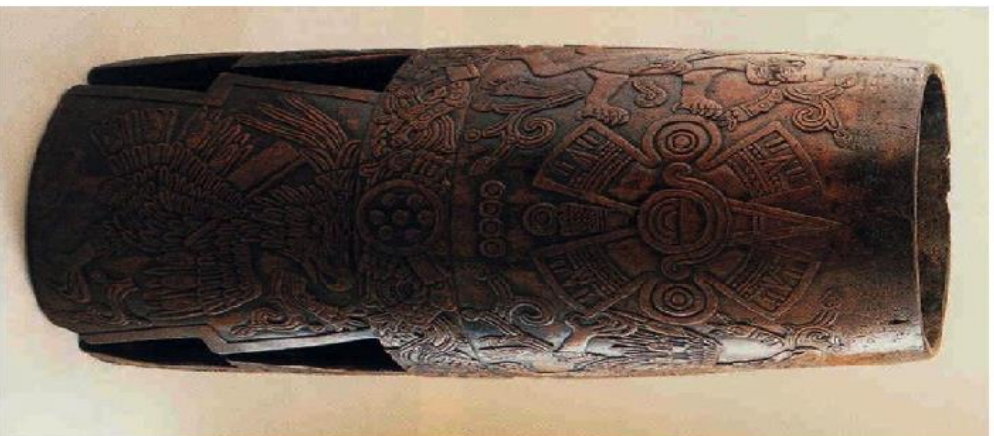
<sup>20</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México...*, op. cit. p.203.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>22</sup> GONZALEZ LÓPEZ, Pablo, *El origen del mariachi coculense*, ponencia realizada en Feria del Libro de Guadalajara de 2014, disponible en: <http://youtube/7SHjhN6l8SM> Consultado el 21 de octubre de 2018.



a



b



c

Imagen 1, 2 y 3. a) Teponaztli, b) Huéhuetl y c) Caracoles. Elaboración propia en base a Museo Nacional de Antropología e Historia, Pinterest y Wikiméxico.

Contrario a las versiones que apoyan el origen del mariachi en Cocula u otras regiones específicas, el historiador musicólogo Gabriel Zaldívar afirma que el mariachi fue un fenómeno mestizo macro regional datado desde 1730<sup>23</sup>, mientras que José María Muriá, argumenta que el mariachi como fenómeno popular procede de raíces antiquísimas diversas y no a partir de un lugar determinado, el mariachi sería una conformación de aportaciones de una vasta región ubicada en el sur y el centro del país, básicamente Nayarit y Colima".<sup>24</sup>Al existir posturas que colocan los vestigios del mariachi en un epicentro o en un área más amplia se denota la diversidad de posturas respecto al tema, más lo que si se rastrea como una coincidencia unánime en las versiones es su influencia indígena a partir de la mención de elementos como el mitote, instrumentos prehispánicos (imagen 1, 2 y 3), sones y la alusión que se hace en varias veces a orquestas y músicas primitivas de pasado indígena, pero ante la mención de los elementos anteriores (imágenes principalmente) no pretendo aseverar que las músicas prehispánicas que señalo sean mariachis en sí; en primer lugar presento una discusión sobre las posturas del origen de estas melodías y en segundo lugar remarco la importancia que le dan los autores al mundo nativo en la procedencia del mismo, ejemplificando instrumentos trascendentales en los ritmos de las antiguas civilizaciones del México prehispánico que no necesariamente caracterizan a un mariachi en sí.

Al haber revisado en párrafos anteriores las diferentes fuentes consultadas y diversos puntos de vista tanto en contraposición como en coincidencia sobre un primer asentamiento del mariachi en un epicentro o una macro región, historiadores, musicólogos y antropólogos no terminan de ponerse de acuerdo sobre el origen de esta música; pero dentro de todo este cumulo de información se puede discernir una perspectiva bastante nítida sobre este fenómeno, la cual mostraría a dicho ritmo musical extendido por todo el sur del país abarcando el Occidente, toda una zona con una fuerte presencia de mariachi con caracteres indígenas por la zona costera de Michoacán y Colima, también el noroeste de Michoacán, el norte de Jalisco y el noreste de Nayarit resaltando la presencia de grupos nativos en estas aéreas y en cuyos núcleos se conformaron sones de corte de danza<sup>25</sup>.

---

<sup>23</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México...*, op. cit. p. 204.

<sup>24</sup> MURIÁ, María José, *Historia del mariachi*, en Entrevista realizada en el programa Jalisco turístico, Grupo IVISA, publicado el 16 agosto de 2013, consultada en: <https://www.youtube.com/watch?v=vXgy49Xu6ag>

<sup>25</sup> MURIÁ, María José, *Historia del mariachi*, entrevista realizada en: *Jalisco turístico...*, *ibid*.

Como se ha visto el mariachi en su versión regional da mucho de qué hablar siendo varios los personajes que debaten y opinan en torno a él, músicos, historiadores, antropólogos, folcloristas, investigadores e intelectuales en algún momento han expresado una opinión o un estudio en torno a la música mariachera, pues desde sus orígenes hasta nuestros días es una figura importante en el terreno de la tradición y la identidad, ya que carga sobre si una estirpe que da vida a una representatividad nacional, dicho panorama otorga un significado de identidad de origen al individuo, esto se debe a que es una figura que data desde tiempos antiguos, de una época donde el suelo de México aún era de los Aztecas; y es por esta misma razón que hoy existe un debate en torno a su origen, pues es en esa misma importancia recargada en una procedencia enraizada en el territorio geográfico donde se asienta la nación mexicana y lo que orilla a la gente a adjudicarse su pertenencia; y aunque es verdad que hay en el país otros géneros musicales con gran arraigo (música de banda, cumbia, salsa, balada, son jarocho, danzón o el rock), no existe un debate tan acalorado en torno a sus orígenes como lo hay en el género mariachi, dicha situación la atribuyo como ya dije antes a sus propiedades de corte originario y autóctono, pues los demás géneros poseen en sus líneas contemporaneidad, origen basado en un mestizaje de tradiciones más reciente o provienen del extranjero, mientras el mariachi en sus líneas más “puras” procede de una época más vieja a la llegada española, y por tanto es una música nativa y auténtica del territorio mexicano, de ahí surge muy probablemente el debate por apropiarse de la figura del mariachi desde su “cuna”.

Respecto a lo anterior, no pretendo restarle importancia a los demás géneros musicales populares en el país, pues estos se han logrado asentar en el territorio de manera aguda, pero ellos carecen del elemento de origen asentado en un proceder étnico, ya que por ejemplo la música de banda tiene sus principios en el siglo XIX con los instrumentos militares y su sonido recio, los cuales se hicieron comunes durante la invasión de los franceses, y debido a dicha época bélica se hicieron comunes las bandas militares que sembraron un gusto por la música basada en sus clarines y la sonora tambora, y que en los tiempos de asosiego dichas agrupaciones se trasladaban del campo de batalla a las plazas para amenizar con su música, provocando con este peregrinar de banda musicalizadora un arraigo en las entrañas campiranas, logrando así hacer de la música de banda un instrumento de antonomasia y sello distintivo de identificación del sinaloense. Por su parte la salsa, derivada de la música cubana, que

durante la llegada de los españoles existía como ritmos de danza encaminada a ritos religiosos, estos serían enriquecidos con elementos sonoros llegados con los esclavos africanos: tambores, instrumentos de percusión y cantos religiosos o profanos distribuidos en un solista y en coro, para que a finales del siglo XIX con el surgimiento de la nacionalidad cubana naciera una efusiva manifestación hacia el gusto por la salsa, que ya había sido construida a partir de los ritmos caribeños, por tanto a pesar de su éxito carecería de una identidad con el mexicano respecto al origen.

La balada, a pesar de ser un género viejo, surge alejado de toda identidad mexicana, pues se da durante la época medieval entre los siglos XI y XIII, entonada por los trovadores, tomando verdadera fuerza mundial hasta la década de 1970, donde la libertad sexual y el sentimiento eran una libertad de expresión, llegando estos ecos a tocar Latinoamérica en la década setentera. Ni qué decir del rock, que es un fenómeno surgido alrededor de los setenta, nació en Gran Bretaña y Estados Unidos siendo un género muy nuevo, tuvo un éxito enorme en México primero con los jóvenes y después en las comunidades populares con un género nacional y urbano, a pesar de ello este no tiene el enraizamiento que posee el mariachi.

El mariachi por tanto sería uno de los actores musicales más trascendentales de México debido a su naturaleza originaria, de ahí la disputa para adjudicárselo pues es la música que porta las raíces de nuestros ancestros, son los ritmos y las letras de los antiguos mexicanos que poblaron el territorio desde sus inicios y que dieron vida a la nación de hoy, pero esta figura musical no debe ser estudiada exclusivamente para emplazar su origen o determinar sólo datos duros, sino para discernir las dinámicas culturales que se determinaron a partir de sus cambios, pero más importante aún su estudio debe dar voz a aquellos símbolos culturales que fueron eliminados dentro de la dinámica de cambio del viejo al nuevo mariachi; es importante pues discernir los elementos que dieron y dan vida a aquellos núcleos culturales sobrevivientes de los viejos modos mariacheros que no sólo dieron vida a una música determinada sino a un núcleo cultural hoy olvidado por la sociedad moderna de nuestro país, el mundo indígena.

## **2. ¡México contra Francia... otra vez!**

El general Ignacio Zaragoza, al momento de preparar sus defensas en Puebla contra los invasores franceses, no imaginó que esa guerra sería la antesala de otra disputa —menos

bélica y más verbal— entre lo francés y lo mexicano; pues con la llegada de los galos al territorio nacional vendría un cúmulo cultural que influiría de manera importante en la sociedad mexicana; dicha agresión menciona Jean Meyer no disminuyó la simpatía por la cultura francesa y aunque si provocó en determinado momento un rencor anti francés en el sector de la burguesía nacionalista; la invasión recalco el peso de la cultura francesa en la mayoría de los integrantes de la clase acomodada del país que eran simpatizantes del emperador Maximiliano<sup>26</sup>.

Es a partir de la influencia francesa derivada de la ocupación del país por Maximiliano de Habsburgo en 1864 que se asigna un origen galo a la palabra Mariachi, pues se acuñaría el origen del vocablo a la etimología francesa respaldada en el término *mariague* (boda), esto supuestamente debido a que en las bodas de las familias mexicanas afrancesadas se invitaban orquestas musicales típicas de Occidente o demás regiones, las cuales al final tomarían su nombre del vocablo francés teniendo como denominación final el nombre Mariachi; esta hoy en día es la versión más difundida y aceptada sobre el origen de la palabra dentro del marco de la cultura general, pero también en el terreno académico pues existen folcloristas, musicólogos e historiadores que aseveran su procedencia en la ya referida invasión de Francia en el país en 1862-1867.

En el origen francés de la palabra mariachi se busca conectar el término francés con la música del Occidente esto se ve en las aseveraciones del musicólogo mexicano José Raúl Hellmer, quien asegura que en el estado de Michoacán existieron grupos musicales constituidos por el arpa, dos violines y una vihuela, y que estos eran convocados para amenizar las fiestas matrimoniales de los residentes franceses en el país, así como de las familias mexicanas afrancesadas durante la época de Maximiliano, dándole en esa época a los músicos el nombre de mariachis<sup>27</sup>, apoyando dicha teoría francesa del Mariachi; el historiador Rubén Villaseñor Bordes (quien al ser el único en aventurarse a realizar una investigación con argumentos acerca de una teoría galicista del mariachi) expresa que varios de los habitantes franceses que radicaban en territorios de Jalisco y Tepic en los tiempos del segundo imperio mexicano conjuntaban una gran población de

---

<sup>26</sup> MEYER, Jean, *Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010*, CIDE, México, 2011, p.13.

<sup>27</sup> JÁUREGUI, Jesús. *op. cit.* p. 169.

francoparlantes, lo cual hace tambalear los obstáculos para considerar el término mariache como un galicismo<sup>28</sup>.

Hoy en día el origen francés de la palabra mariachi es tomado como un dato correcto dentro de la cultura general, ejemplo de ello es la idea que expresa el ex presidente de Costa Rica, José Figueres a continuación:

Todo mundo sabe [...] que “marriegue” [sic] significa matrimonio [...] que un emprendedor francés [sic] gobernó el país [México] durante [...] 1864-67.

Cuando los franceses y sus amigos cortesanos celebraban una boda, amenizaban la fiesta con un grupo de trovadores [...] que] Llevaban al hombro una manta de colores vivos, muy mexicanos, llamada el sarape.

No se sabe cuál señorito de París [...] los] identificó [...] con el mariague [sic]. Y los propios trovadores terminaron llamándose así mismos mariachis. Así nacen las palabras<sup>29</sup>.

El origen francés del término mariachi suena lógico y muy válido, pues en los seis años que duró la intervención bien se pudo asentar ese término en la cultura del país de aquella época, incluso el parecido entre los dos términos es casi idéntico dándole un enorme peso de esta versión; pero el historiador José María Muriá escribe sobre el origen francés de la palabra mariachi de una manera un tanto diferente, pues para él, esto sería algo desacertado –aunque no se debería despreciar del todo por la moda que tenía el idioma francés durante la invasión e intervención francesa en México–, pues las expresiones de *mariache* en Michoacán y *mariachi* en Nayarit existían antes de que hubiera presencia francesa en el territorio. Sus afirmaciones se basan, dice el historiador, en estadísticas datadas en 1825 por Victoriano Roa, donde se habla de una ranchería con el nombre de Mariachi en el estado de Nayarit,<sup>30</sup>

Agregando más información a la versión contraria a la teoría francesa del origen de la palabra mariachi, debo reafirmar la opinión de José María Muriá, quien asevera que en los archivos parroquiales de Santiago Ixcuitla Nayarit, existen 126 actas realizadas y datadas tanto en la tercera como en la cuarta década del siglo XIX, en donde se puede leer la referencia a una propiedad o rancho con el nombre Mariachi<sup>31</sup>; estos documentos y testimonios probarían el error de la teoría del origen francés, y apoyarían un origen que estaría asentado en un tiempo más lejano y en una lengua indígena, específicamente la

---

<sup>28</sup> *ibid*, p.174.

<sup>29</sup> *ibid*, p.169.

<sup>30</sup> MURIÁ, José, *op. cit.*

<sup>31</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México, op. cit.* p. 177.

lengua Cora, versión que apoya Jesús Jáuregui quien también ofrece testimonios de la existencia de cuatro ranchos llamados Mariachi durante el siglo XIX, estos estarían situados en la costa norte de lo que hoy es Nayarit, específicamente entre los viejos cacicazgos de y Aztatlan, siendo el Cora o Chora el dialecto más común en esa zona, y aunque existen variantes como el *Totorame*, *Pinome*, *Pitnul*, *Huaynamoteca*, *Pinonuquia*, *Quarinuquia* y *Naarinuquia* de este dialecto en otras fuentes, menciona Jáuregui es laudable que en los testimonios mencionados el término Mariachi provenga de la lengua Cora<sup>32</sup>. La presencia de las etnias indígenas en el mariachi también lo apunta el historiador e investigador Rafael Hermes, quien menciona los grupos de música (datados antes de la llegada española) con una esencia autóctona muy fuerte y con un origen en el viejo Cocollan hacia el 1300 y 1400 se les refería como mariachis, vocablo nacido del lenguaje Coca y cuyo significado era: lo que suena en corrido, esto a partir de la conjunción de vocablos Mar/mari(correr, carrera, corredor o corrido)a/la (sonido) y Chi (en)<sup>33</sup>. Ante las dataciones mencionadas de Jáuregui y Hermes es claro un origen del vocablo mariachi de la lengua indígena Cora y Coca referente a la música autóctona prehispánica en Cocollan y regiones del viejo Nayar, la cual se uniría con elementos musicales europeos y se ensamblarían las orquestas mariacheras regionales que se desarrollaron en el siglo XIX.

Hoy en día, aunque haya fuerza en los testimonios de un origen indígena en la etimología del término mariachi, y la teoría del origen francés pierde cada vez más intensidad, la polémica sigue en el aire, pues con certeza el origen del término continúa en una balanza que se ha inclinado hacia un proceder indígena, aunque su opuesto aún no pierde la fuerza que en su momento acumuló. La importancia de tocar una disputa en torno al origen de la palabra mariachi tiene su relevancia y no es sólo una mera revisión metodológica, pues al igual que en el tema del origen, colocaría a los defensores de una u otra postura no sólo en la promulgación de la verdad sobre el fenómeno, si no que de alguna manera se apropiarían de una parte de la esencia misma que define al mariachi.

Al existir dos posturas sobre el origen del término mariachi he podido concluir lo siguiente: al estudiar las diferentes versiones encuentro una vieja teoría cimentada en la cultura francesa, que gracias a su parecido con el término *mariague* obtuvo su propiedad de precursor de la palabra, y aunque la posibilidad del galicismo existe no hay una

---

<sup>32</sup> JÁUREGUI, Jesús, *ibid*, p. 198.

<sup>33</sup> HERMES, Rafael, *Origen e historia del mariachi*, KATUN, 1ra edición, México, 1983, p.17 y 71.

catalogación de fuentes suficientemente seria que demuestre la ascendencia francesa, si acaso el más cercano de ello es el trabajo de Villaseñor Bordes, pero no se compara a las investigaciones de Jáuregui, Escalante y Ochoa que sin duda demuestran fielmente el origen del término en el dialecto indígena.

Con las diversas fuentes presentadas en la perspectiva galicista no existe un vínculo serio entre el término francés *mariague* o *marrigue* y las diversas orquestas del Occidente mexicano durante el siglo XIX, el intento de enlazar a la música oriunda de la región con círculos franceses se derrumba tan sólo a partir del hecho de que las clases altas del siglo XIX no gustaban de los festejos mariachis. Ahora bien, lo que se ve en las investigaciones más cercanas a un origen indígena de la palabra presentan argumentos más sólidos y fuentes que respaldan mejor la teoría. Pero esto en realidad poco importa si las creencias en torno a esta problemática gramatical se inclinan a la postura francesa, pues como ya he dejado claro, dicha postura no muestra argumentos sólidos, pero a pesar de ello es la más aceptada en la actualidad. Los engranes de la perspectiva europeizante presente en nuestro país a nivel cultural dan buenos resultados en el caso del mariachi y muestran en el imaginario colectivo el origen de un fenómeno popular mexicano en la cultura francesa, dejando relegada la postura de un origen indígena de la palabra, perspectiva que a pesar de tener una mejor base argumentativa y de fuentes.

### **3. El mariachi en Jalisco durante el siglo XIX.**

Una primera datación del mariachi en la región durante el siglo XIX se encuentra en Cocula, (Véase mapa 1) en donde según Pablo González López se habría adaptado la vihuela, que a diferencia de las del norte, del sur y del este, las de Cocula todavía se pueden encontrar en el mariachi de hoy, ya que en dicha provincia se habría modificado a la vihuela original, quitándole lo plano y adaptándola con una concha de armadillo y cuerdas de tripa de gato, lo cual le daría un sonido mejor a tal grado que el mariachi Vargas de Tecatitlán iría a ver cómo tocaba dicho instrumento adoptándola finalmente. Según el profesor y mariachero jalisciense, en la región de Cocula, el mariachi además de contar con una Vihuela modificada, la chirimía y el tamborcito, vestía de forma humilde con manta blanca, huaraches, sombrero de palma y ceñidor.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> GONZALES LÓPEZ, Pablo, *El origen del mariachi coculense*, op. cit.

El mariachi original dentro de las regiones que componían las municipalidades de Jalisco a mediados del siglo XX ya estaba muy presente y arraigado, prueba de su peso y fuerte trascendencia desde un siglo atrás dentro de la cultura cotidiana de dicha región la menciona el conductor de radio, televisión y mariachero jalisciense Cornelio García Ramírez, el cual recuerda en su niñez una cantina en Tenamaxtlán (véase mapa 1), donde rememora varios acontecimientos vividos, entre ellos algunas balaceras, música en *victrolas* o los mariachis ejecutando en vivo, sus experiencias las coloca entre los años de 1947 y 1948 y las especifica como tradiciones acentuadas en Jalisco de manera diversa y entre las que se pueden discernir elementos del mundo indígena, frente a las costumbres del ranchero criollo o mestizo jalisciense, en esta versión según García Ramírez tanto en el norte como en el sur de Jalisco se configuraría un tipo específico de mariachi de corte indígena que se contrapuso al mariachi mestizo, ambos distintos a otro mariachi situado en Los Altos y la costa<sup>35</sup>. (Véase mapa 1)

Dentro de la variedad étnica en Jalisco, en demasía se pueden encontrar una diversidad propia en distintas regiones, por ejemplo los wixárika en el norte y los nahuas en Ayotitlán y Telcruz (véase cuadro 1), en cuyos asentamientos se vislumbra una fuerte influencia de sus músicas para con el mariachi, y no sólo en estas áreas, pues también existen diversos núcleos de mariachi en varios sectores del país, lo cual indica un aporte importante de la música indígena de la Costa-Occidente michoacana, noroeste michoacano, noreste nayarita y norte jalisciense para con el mariachi, pues la música es antañona y no debe ser vista ni ser catalogada como un fenómeno de carácter contemporáneo o nuevo<sup>36</sup>.

Una de las primeras cosas que caracteriza al mariachi regional de Jalisco –al igual que en otras partes del Occidente del país– es que sus instrumentos son de cuerdas, esto lo deja claro García Ramírez quien al hacer mención de un son (*del chivo*) grabado por el etnomusicólogo Ernesto Cano en el Instituto Cultural Cabañas en Guadalajara Jalisco durante la celebración de un panel de Culturas Populares, y en el cual se presentarían un mariachi tradicional y un mariachi moderno, se acentúa que el primero se caracteriza por cuerdas, específicamente dos violines, vihuela y guitarrón<sup>37</sup> (Véase tabla 1, página 41).

---

<sup>35</sup> CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, “Reflexiones finales sobre el mariachi jalisciense en la transnacionalización y el negocio de la música popular”, en *Mariachi antiguo, jarabe y son, símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 1ra edición, Jalisco, 2010, p. 13.

<sup>36</sup> CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, “Reflexiones finales sobre el mariachi jalisciense...”, *ibid*, p.29.

<sup>37</sup> OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, Fandango y Mariacheros*, *op. cit.* p. 67.

Pero no sólo las cuerdas son un elemento característico en el mariachi oriundo de Jalisco, este también varía en razón de otros elementos musicales y que obedecen a la región donde el mariachi se desarrolla, un ejemplo de ello es el mariachi alteño que a primera vista denota aun en la actualidad la permanencia de instrumentos prehispánicos, esto específicamente en Teocaltiche donde el mariachi aun usa tambor, y en Acatic (véase mapa 1) donde aún se implementa el Teponahuaste (véase imagen 4); pero estas no sólo serían sus características pues también posee diversas canciones que abordan una temática regionalista.<sup>38</sup> Las citas anteriores estarían aportando características importantes del mariachi jalisciense en el siglo XIX, y aunque algunos testimonios son recientes dejan clara una tradición antañá que se desarrolló en aquel lejano siglo antepasado: la presencia de instrumentos de cuerdas, que ya se había señalado antes por el profesor Pablo González López quien afirmó que fueron usados como un elementos colonizadores pues los españoles al ver que las danzas ceremoniales y la música de los nativos eran de una gran influencia se introdujeron a los rituales los instrumentos europeos de la mano con celebraciones de evangelización librando con ello la dura tarea de dominación por medio de métodos violentos.

---

<sup>38</sup> GONZÁLEZ, Everardo, documental: *Jalisco es México*, CLIO, Greco Sotelo (Investigador), México, 2006. (Consultado el 4 de septiembre de 2015).



**Imagen 4. Instrumento musical indígena llamado Teponahuaste. Elaboración propia en base a Rolando Vela.**

Ahora bien hay que reiterar que en la fusión de elementos prehispánicos e indígenas había una vivencia extensa de las prácticas musicales en el territorio, lo cual facilitaría un desarrollo amplio del mariachi regional del siglo XIX, esto es muy nítido en la actualidad pues hoy en día existen residuos de la vieja música en ese periodo histórico con los mariachis tanto Nahuas como Huicholes,(véase tabla 1, página 41) los mariachis mestizos del norte y el sur, y el de Los Altos de Jalisco(mariachi criollo pero con instrumentos indígenas), que surgieron al mismo tiempo pero sin conocerse, reflejan al final toda su riqueza y armonía del Occidente del país.<sup>39</sup>

En la breve descripción que acabo de presentar se puede apreciar la presencia de elementos prehispánicos en el viejo mariachi que han perdurado hasta nuestros días y que marcan no sólo la subsistencia de dichos elementos, sino también la temática de la música, que es de carácter regionalista y propia; aunado a los instrumentos, otra característica del mariachi regional de Jalisco ya mencionada anteriormente y que de nuevo sale a colación es el atuendo, muy distinto a lo que hoy se puede ver en el mariachi moderno debido a la presencia de diversas etnias en su ejecución pues “la vestimenta del mariachi no era el traje de charro, obviamente los mariachis eran gente que se vestía como la gente de su clase y de su tiempo, la vestimenta original sería el calzón de manta, huaraches, sombrero y el ceñidor para detenerse el calzón de manta”<sup>40</sup>(Véase tabla 1, página 41).

Es dentro de esas características del mariachi que se refleja la experiencia de vida de quien experimenta y conforma su música en la región de Jalisco. Por tanto, al hablar de las ropas, del territorio, y los instrumentos, no se buscó hablar sólo de una figura musical en términos informativos sino de lo que ésta representó y aun lo hace en la vida de aquellos núcleos pues al hablar del mariachi no sólo se hace referencia a su música sino también al individuo, su experiencia, acciones que dan vida y sostienen un determinado núcleo social, el cual se respalda claramente en la vida en el campo y la relación del individuo con la naturaleza, pues no es asunto complejo entender las designaciones, los temas regionales y las composiciones de los diversos sonos que evocan a la ganadería, a los animales domésticos, al vínculo entre el ser humano y los núcleos ecológicos, a la caza practicada en bosques y montes, a los caporales,

---

<sup>39</sup>GONZÁLEZ, Everardo, Documental: *Jalisco es México...*, *ibid.*

<sup>40</sup>*ibid.*

mayordomos y peones; incluso productos agrícolas como la milpa, pitayo, frijol y la caña, toda una constante que se reflejó en la lírica de los sones de Jalisco y que resaltan la vida campesina<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup>CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, "Reflexiones finales sobre el mariachi jalisciense...", *ibid*, p. 20.

## Regiones.

Región de Cocula 1.

Región de Tenamaxtlán 2.

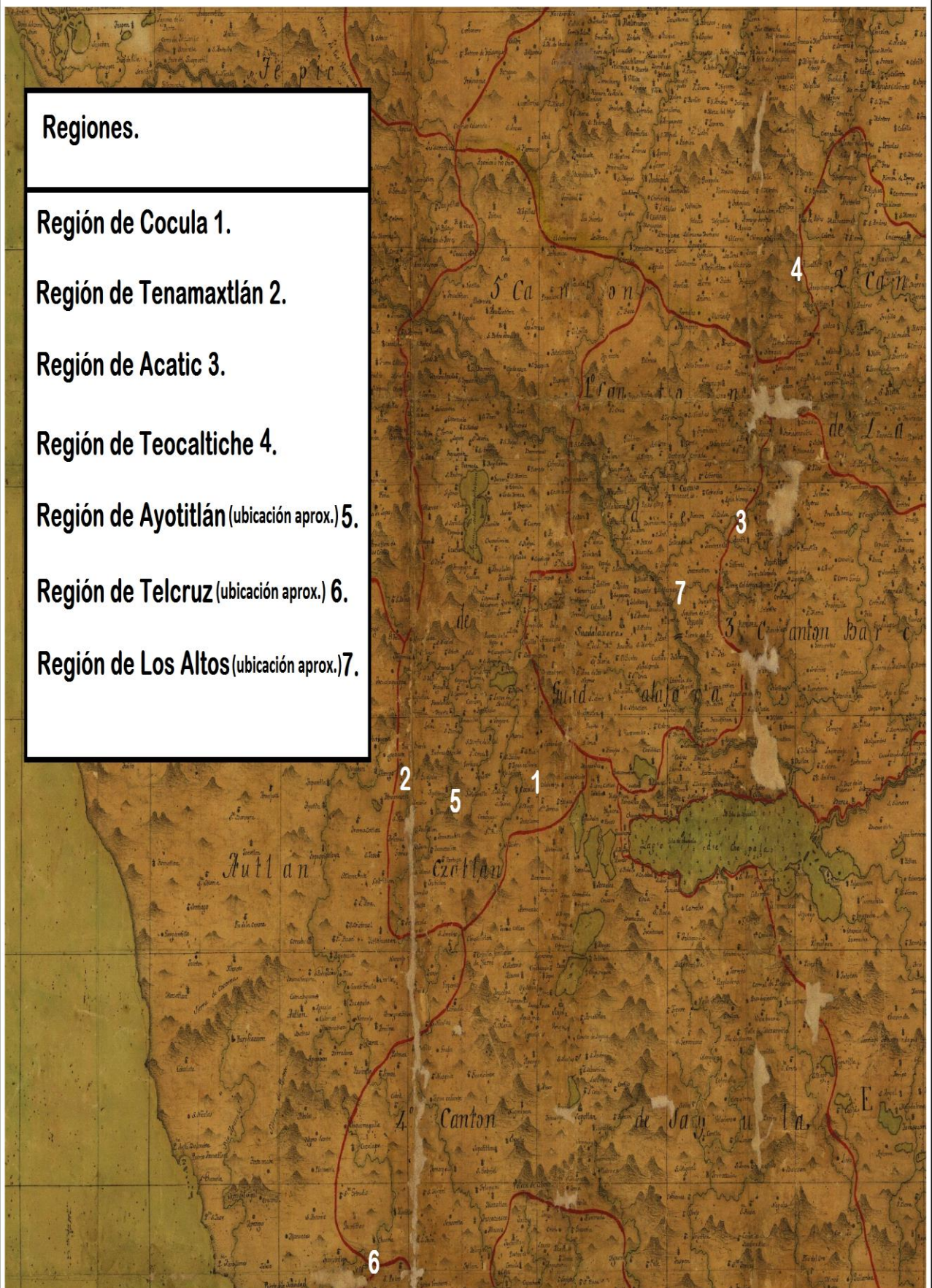
Región de Acatic 3.

Región de Teocaltiche 4.

Región de Ayotitlán (ubicación aprox.) 5.

Región de Telcruz (ubicación aprox.) 6.

Región de Los Altos (ubicación aprox.) 7.



Mapa 1. Regiones con presencia de mariachi en Jalisco durante el siglo XIX. Elaboración propia en base a datos de Pablo González, Arturo Chamorro, Everardo González, Álvaro Ochoa y José María Narváz.



#### 4. El mariachi en Nayarit durante el siglo XIX.

Nayarit aporta actualmente en la parroquia de Santiago Ixcuintla una fuente importante de archivos que hacen referencia al mariachi durante el siglo XIX, esta información está plasmada en actas realizadas en la tercera y cuarta década de dicho siglo. Una de estas fuentes rememoran lo acaecido en la región de Rosamorada en 1813 (Véase mapa 2), en donde el presbítero Cosme Santa Anna le anunció al arzobispo de Jalisco, Diego Aranda y Carpintero, sus experiencias sobre unos acontecimientos que se habían suscitado en su feligresía y que le preocupaban. En dichos sucesos, cuenta Santa Anna, había algunos hombres realizando bullicios al término de los festejos religiosos de la resurrección de “nuestro señor”; en dichos escándalos había mesas de juego, hombres a caballo y a pie, algunos de estos estaban furiosos por el vino; la preocupación del presbítero eran los problemas de seguridad que se crean gracias a estas reuniones o puntos de encuentro, que para los ahí convocados eran lugares de fiesta y que comúnmente se les decía puntos mariachis.<sup>42</sup>

Otro valioso testimonio lo proporciona de nueva cuenta Jesús Jáuregui, y hace referencia a la región de Tepic hacia 1870, siendo narrado por la hija del llamado *Tigre de Álica*, militar que participó en la segunda intervención francesa y que era simpatizante de los imperialistas, Catalina Lozada cuenta que su padre, un personaje que comandaba una cierta cantidad de hombres armados, tras su llegada a Tepic (Véase mapa 2) repartía a la gente bienes materiales y alimentos; también cuenta que Lozada conocería a su madre por estar su familia próxima a la de éste cuando ella tenía doce años, en aquel momento los tíos hermanos de la madre de Catalina formaban un mariachi, el cual era solicitado frecuentemente por quien sería en el futuro su padre.<sup>43</sup>

Continuando con los testimonios, de 1892 a 1895 el abogado Enrique Barrios de los Ríos, juez Federal del territorio de Tepic, narra en una de sus vivencias en una celebración alrededor de mayo, probablemente en 1892 en Santiago Ixcuintla (Véase mapa 2), donde en los alrededores del jardín de la plaza se armaban tiendas de campaña, en cuyo interior se instalaron lampiones, estantes, anaqueles y mostradores, de igual manera se alistaban mesas y sillas; mientras que en la calle se apresuraban grandes

---

<sup>42</sup> JÁUREGUI, JESÚS, *El mariachi, símbolo musical de México*, INAH, CONACULTA, BANPAÏS, México, 1990, p.16.

<sup>43</sup> *ibid.* p.20.

variedades de guijarros, frutas, hortalizas, pescados, así como tabancos con fiambres y fritangas: mientras entre puesto y puesto un *mariache* hacía presencia sobre una tarima de pie y medio de altura, dos varas de longitud y una de ancho. En dicho “escenario” tanto de día como de noche se bailaban jarabes y sones al ritmo del arpa, de violín o vihuela, redoblante, platillos y hasta tambora, todos en cuartetos bailaban sobre la tarima (Véase cuadro 1 e imagen 5) haciéndose escuchar por plazas y calles a la redonda, esto quizá gracias a las bebidas que los músicos degustaban durante el espectáculo, bebían ya sea licor o aguardiente, y como diestros profesionales tocaban y tocaban sin derramar ración alguna del elixir, todo ello mientras las multitudes exhortas y enfiestadas eran testigos de vueltas aceleradas y bailes fugaces.<sup>44</sup>

Es dentro de estos testimonio donde se puede observar una dirección que tiene el mariachi del siglo XIX en Nayarit, y muy probablemente el del resto del Occidente del país, este actor musical pertenecía en un cien por ciento a las clases bajas; ellas eran las que ejecutaban y amenizaban los festejos; y aunque en mis testimonios no se mencionan específicamente caracteres indígenas si se mencionan lugares y circunstancias donde los indios pudieron estar presentes, pues se habla de iglesias durante festejos religiosos, mercados multicolores e incluso escenarios en tiempos de guerra, una lista de lugares donde el mexicano indígena y sus costumbres cien por ciento debieron estar presentes dando vida al mariachi; y aunque puede que algunos integrantes de las clases altas fueron testigos de estos festejos o incluso participes de esta música, el núcleo casi siempre fue el sector popular: el individuo humilde, quien con sus melodías quería alegrar un poco su vida, cantarle a su entorno o al amor, o simplemente por ganarse la vida. El mariachi de aquel tiempo fue de una base popular, estrictamente relegado en su mayoría por las elites, sus historias eran ignoradas en periódicos y propagandas de fiestas; tal fue el caso del semanario *Lucifer* en donde aparecían de manera regular noticias acerca de eventos musicales, donde se invitaba al público a asistir a actividades musicales de alta alcurnia, estas eran las zarzuelas exhibidas por las grandes compañías de Tepic, serenatas dominicales ejecutadas por las banda militar, difusiones de clases de música, maestros de piano, canto, solfeo y criticas de baile de gente acomodada.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid*, p.45.

<sup>45</sup> *Ibid*, p.27.



**Imagen 5. Baile sobre tarima. Fuente Jesús Jáuregui.**

Otro testimonio de gran calado sobre la manifestación del mariachi de aquel tiempo en Nayarit data de la región del puerto de San Blas (Véase mapa 2), donde lo ligarían a problemas de carácter sanitario, pues las enfermedades endémicas eran constantes en sus costas y poblados como Ixcuintla y Acaponeta (Véase mapa 2). Pues bien, serían estos padecimientos los que provocarían estragos gracias a las costumbres y tradiciones celebradas en público y alejadas de poblados grandes. Las fiestas consistían en bailes llamados "mariaches", donde se tocaba música rustica al aire libre con un entusiasmo intenso, a su vez se consumían bebidas alcohólicas llegando estas actividades a durar incluso dos o tres días consecutivos, siendo consecuencia de esto personas heridas y maltratadas por riñas, así como el desarrollo de diversas enfermedades como fiebre, neumonía y disentería, siendo estas actividades predominantes en las pequeñas regiones y rancherías<sup>46</sup>.

Al analizar detalladamente los breves testimonios suscitados en la región de Nayarit, se puede discernir algo que también ocurre en Jalisco, el mariachi es un actor musical casi exclusivamente de las clases bajas e incluso se percibe en esta zona la presencia de características más ligadas a las calles y festejos que en ellos se desarrollaban, situación principalmente acaecida en Rosamorada, Tepic y San Blas donde se hace referencia muy fuertemente a las celebraciones y fiestas, llegando a afirmar que estas son la causa de enfermedades y epidemias, lo cual determina muy seguramente un descontento y desprecio de ciertos sectores acomodados hacia los eventos relacionados con el mariachi.

Pero también es importante agregar los posibles orígenes de rechazo a la música mariachera por parte de las clases altas del siglo XIX, un factor probable serían los rituales prehispánicos como el mitote, que eran una expresión de los indígenas por medio de la música y la danza que evocaban a la guerra y que incluían consumo de alucinógenos, bailes alrededor de una hoguera por las noches y prácticas de augurios<sup>47</sup>, todas ellas actividades de índole profano que desde el punto de vista religioso católico eran vistos como pecado y herejía, dichas actividades por tanto al tener relación con las

---

<sup>46</sup> *ibid*, p.43.

<sup>47</sup>WAYNE POWELL, Philip, *La Guerra Chichimeca (1550-1600)... op. cit. p.60.*

festividades del pueblo serian consideradas muy posiblemente como algo inaceptable a nivel religioso por parte de las altas esferas sociales.

Así mismo se puede agregar a la perspectiva de rechazo a la música de mariachi las actividades laborales de una y otra clase, pues como ya he referido las notas mariacheras del siglo XIX le cantaba al campo y a la vida que se desarrollaba en este, siendo los campesinos e indígenas los más cercanos a estas faenas, labrar la tierra, atender al ganado, el cuidado de hortalizas y diversos productos de sembradío, la recolección de maíz y demás semillas, los conocimientos de diversos de plantas de monte y actividades agrarias, en fin la lista es interminable; mientras que el hacendado o el terrateniente aunque tenía injerencia y relación con las actividades mismas del campo su círculo era otro, y en el cual se consumía música procedente de Europa, música clásica, orquesta militares, valeses, solfeo, piano, zarzuelas, etcétera pues dichos estratos se codeaban con burócratas y políticos, extranjeros ricos, empresarios y con la realeza misma; esto acercaba al empoderado del campo y a sus familias a círculos ajenos a las concurrencias populares y a la música del mariachi. Toda una división de clase donde los *Habitus* de cada clase a partir de la música remarcaban el lugar de cada individuo en la escala social del viejo siglo XIX.

En general de la región de Nayarit destaco al igual que en Jalisco la formación de un núcleo social determinado y único, llena de un sinfín de características fijas respaldadas a partir de elementos netamente representativos de sectores humildes y populares por un lado, y de una clase alta por el otro. A lo dicho anteriormente hay que agregar que existen testimonios que dejan claro el desinterés de las clases acomodadas por esta música, dejándola en un plano de desprecio, situación da mayor fuerza a esa exclusividad del mariachi de la que gozan dichos sectores populares en el siglo XIX, un arraigo único que se va notando cada vez más en cada región estudiada.



**Regiones**

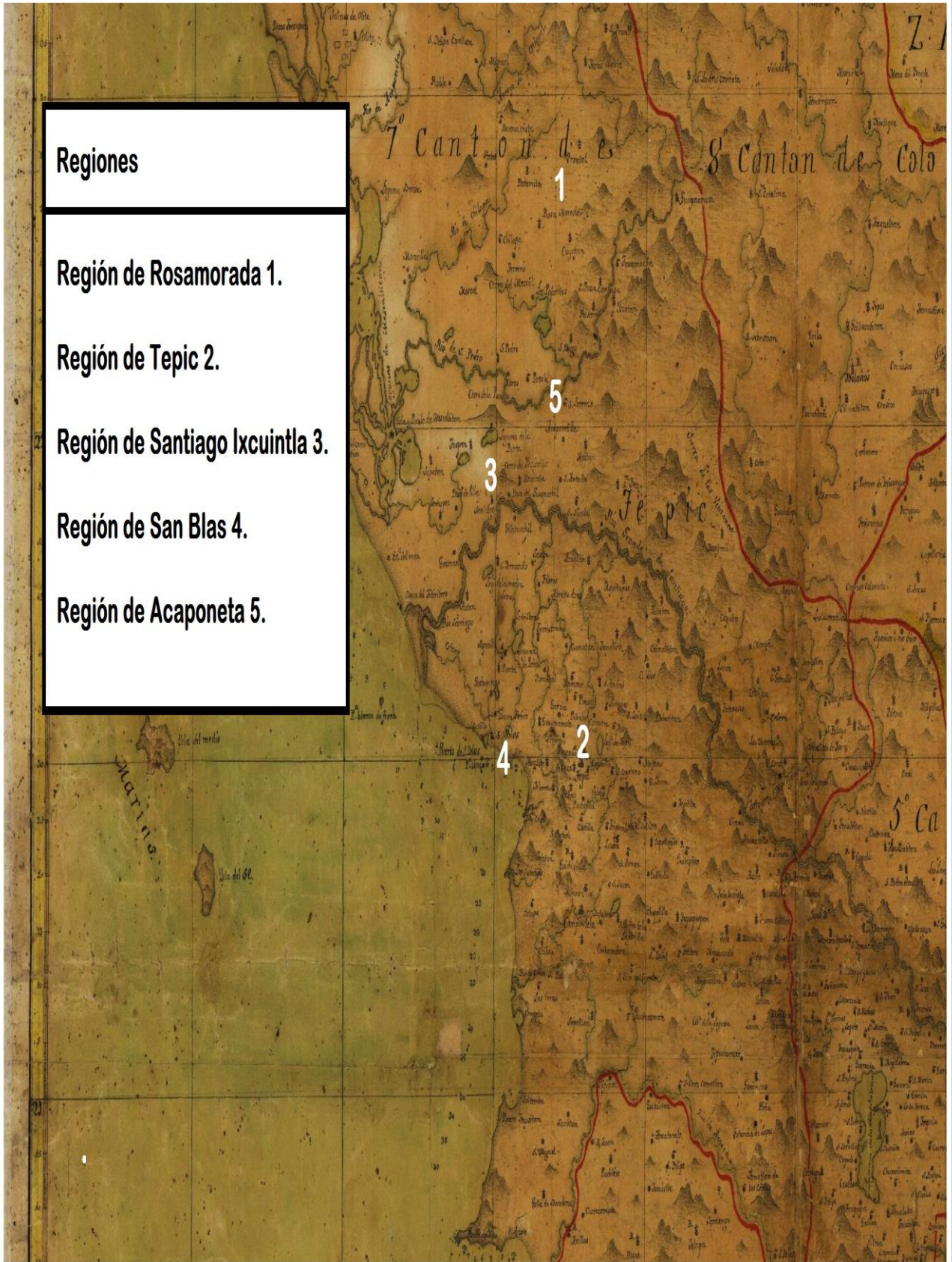
**Región de Rosamorada 1.**

**Región de Tepic 2.**

**Región de Santiago Ixcuintla 3.**

**Región de San Blas 4.**

**Región de Acaponeta 5.**



**Mapa 2. Regiones con presencia de mariachi en Nayarit durante el siglo XIX. Elaboración propia en base a Jesús Jáuregui y José María Narváz.**



## 5. El mariachi en Michoacán durante el siglo XIX.

Los mariachis de las regiones de Michoacán coinciden mucho con los de Jalisco por una dicotomía entre sones e instrumentos, lo cual denotaría una colaboración entre los dos mariachis, pues sería en el sur de Jalisco que brotaría una amplia colección regional de sones que son interpretados por agrupaciones que utilizan instrumentos equivalentes; de dicha situación se puede entender que el sur de Jalisco está muy relacionado musicalmente con Colima y la Tierra Caliente de Michoacán<sup>48</sup>; dentro de la mencionada correlación se expresaron diferentes rasgos del mariachi durante el siglo XIX dentro del territorio michoacano que se articularon en distintas formas de festejos y en la vida diaria.

Michoacán, en el siglo XIX, era una región abundante en sus fiestas, alegre y colorida mantenía distintos rituales que hacían parecer que en el territorio no había otra cosa que hacer más que celebrar. Esta noción la expresa el militar británico Robert William H. Hardy en sus viajes por México en diciembre de 1825, en los cuales realizó un sinnúmero de anotaciones que después publicaría, en algunas de ellas se puede encontrar la noción de Michoacán, en donde en las actividades del viejo Valladolid pareciera no haber otra cosa que hacer, más que celebrar fiestas, (desde atormentar toros, hasta cantar y bailar). Los relatos de Hardy hacen que uno se imagine de inmediato el pasado, y se transporte la mente de inmediato a un mesón –posiblemente ya al anochecer– casi al tope de personas y afuera una plaza enorme, donde se disfrutaba de voces aleatorias y de guitarras que al unísono le cantaban a la belleza, mientras las bailarinas en sus pasos daban vida al fandango<sup>49</sup>.

Es dentro de este ambiente de fiesta que vivía la región del viejo Michoacán en aquellas épocas, donde los músicos con un alto corte indígena mantenían una presencia intensa. Esto lo relata otro cronista, un etnólogo de origen noruego llamado Carl Lumholtz, que recorrió la región en 1895; y que al leer sus memorias se puede apreciar la presencia de una gran cantidad de músicos a guitarra similares a los que hay en Italia —comenta el etnólogo— y que a su vez no tenían ningún músico que rivalice con ellos en la región del Paracho (Véase mapa 3); así mismo se da testimonio de un director de orquesta tarasco de pura sangre y piel oscura, que toca cualquier instrumento que se le dé, pues en la

---

<sup>48</sup> CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, *Mariachi antiguo... op. cit.* p.24.

<sup>49</sup> OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, Fandango y Mariacheros, op. cit.* p.152.

tierra tarasca aun en los poblados más pequeños se puede encontrar bandas de música de viento o de instrumentos de cuerda ya sea en fiestas, casamientos y entierros es común la música tarasca, inconfundible por ser triste y quejosa<sup>50</sup>. En los relatos de Hardy y Lumholtz no se menciona al mariachi pero sí se aluden los bailes y elementos sonoros característicos de éste, los instrumentos de cuerda, y además la innegable presencia del indígena en las ejecuciones musicales en el siglo XIX, actor social perteneciente a la clase en la cual descansa la esencia mariachera de dicho siglo, además alaba las virtudes musicales del indio y su habilidad inigualable que sólo se pudo obtener por una práctica constante.

La presencia indígena en la música de Michoacán fue intensa como bien ya se ha visto y por ende quedó plasmada en la vida cotidiana de la sociedad en la región, dicha dinámica incluía al mariachi que también ya tenía una participación intensa en muchos de los eventos sociales durante el siglo XIX, por ejemplo en Coalcomán Michoacán (Véase mapa 3), en donde a mediados del siglo la gente se conmemoró en las casas municipales para festejar el onomástico o santo del gobernador con el mariachi, que se definía como música sencilla y propia de la región<sup>51</sup>, esta presencia constante se mantuvo hasta la actualidad y quedó presente en la costa michoacana, la cual era cercana a Colima y mantuvo una tradición determinada de agrupaciones dotadas de arpas y demás cordófonos que conformaron pequeños grupos de mariachis en fiestas, ferias, palenques e incluso acompañando danzas indígenas; todo este raudal de información es referido gracias al etnomusicólogo Raúl Hellmer el cual pudo encontrar un determinado tipo de música de danzas en la ya referida Coalcomán y rancherías en la costa de Colima que eran llamadas “danzas de paloteros” y cuyo repertorio instrumental se componía de violín, jarana o guitarra de golpe de cinco cuerdas (Véase tabla 1, página 41), mientras que sus interpretaciones se conformaban por nueve sones titulados: «la culebra chirrionera», «el dos en dos», «el columpio», «el atole», «la cuchilla», «la marcha», «la perica», «el mayate» y «la renca», danzas conocidas actualmente como “coauileros” en Pómaro, Coire, Aquila, Ostula y Maruata.<sup>52</sup> (Véase mapa 3)

Hay que aclarar también que la mención de determinadas zonas en este apartado constituyen una expansión importante de la tradición mariachera a partir de las similitudes

---

<sup>50</sup>*ibid.* p.166.

<sup>51</sup>*ibid.* p.102.

<sup>52</sup>CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, *Mariachi antiguo...op. cit*, p. 30.

pues con ello se refuerza la idea de una estructura macro regional a partir de sus analogías con Jalisco y Nayarit, áreas constituidas por costumbres específicas y similares a las de la zona mencionada, esto a partir de las formas de amenizar distintos eventos alusivos a las fiestas, ferias y palenques, pero dentro de estos también se puede percibir formas de comunicación y de enseñanza datada de la evangelización española, —como en su momento sucedió en Coculan—, pero ahora presentes en la región michoacana con los nahuas ubicados en su franja costera, en donde los sones nahuas (Véase cuadro 1) de los *Cuauileros*, *Xayacates* y *Corpus* en Aquila, Coire, Ostula y Pómaro, y que se era una representación de las batallas entre españoles e indígenas durante la conquista, en donde se dibuja el *performance* de la hostilidades con el uso de sonajas, (véase imagen 6) jarana de cinco cuerdas, arpa de veintiocho cuerdas y violines acompañando las ejecuciones de sus sones<sup>53</sup>.

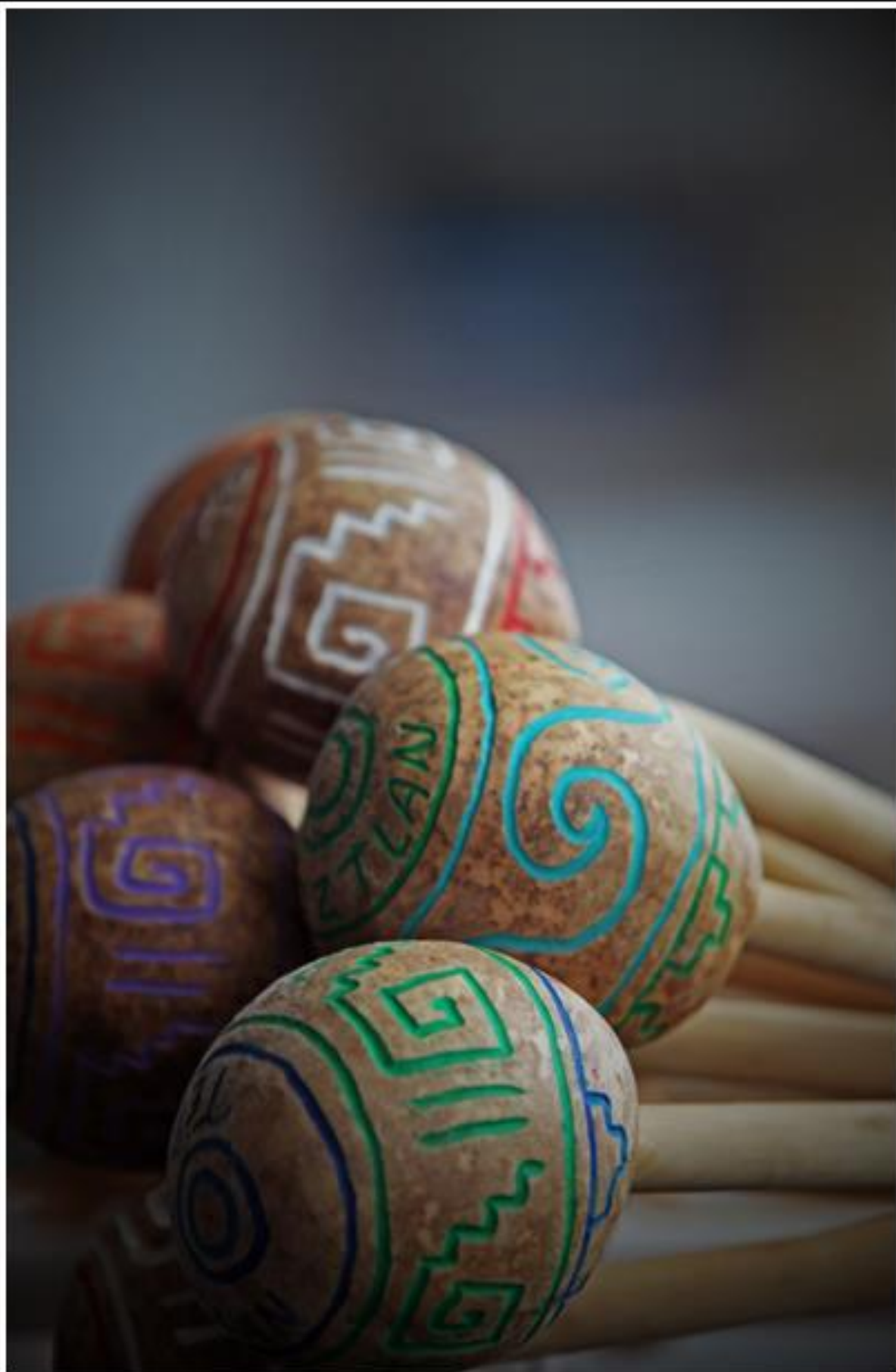
La música del mariachi de las zonas mencionadas anteriormente contiene dos elementos que ya se tocaron en los casos de Jalisco y Nayarit, me refiero a las características de entorno social y el tipo de instrumentos (cordófonos), sólo que aquí particularmente se resalta la mención del primer elemento haciendo referencia de manera importante a la presencia indígena en los ejecutantes de la música en la zona michoacana de Aquila, Coire, Ostula y Pómaro, situación que me hace suponer que elementos como la vestimenta, costumbres y tradiciones en esta zona es practicante similar al resto, claro diferenciando ciertos caracteres a partir de las diversas etnias.

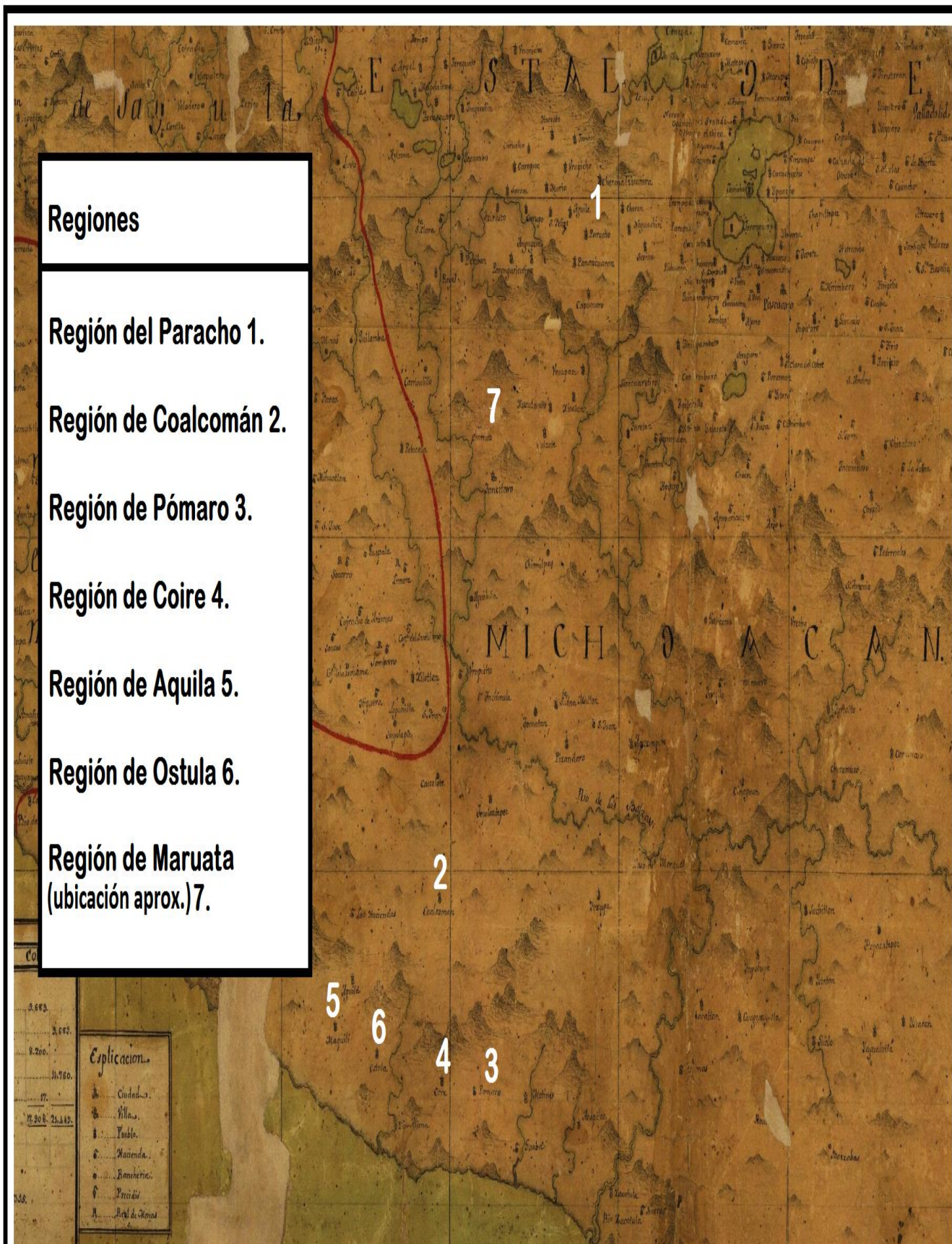
Así mismo los testimonios de Hardy y Lumholtz enriquecen de manera importante lo anteriormente dicho así como el entorno de la música y las orquestas, pues además de presentar en sus narrativas determinados escenarios hacen referencia a un sector social específico, los sectores populares, una constante que de buenas a primeras se va ya discerniendo de manera más clara junto a la presencia de las notas del viejo mariachi, y destaco e insisto con este punto pues esos escenarios son los puntos centrales donde descansan los caracteres que me interesa resaltar en este y en todos los apartados, los elementos del mariachi conjuntados en un sector popular cargado de elementos de corte indígena.

---

<sup>53</sup>*ibid*, p. 31.

Imagen 6. Sonajas prehispánicas. Fuente Ernesto Polo.





Mapa 3. Regiones con presencia de mariachi en Michoacán durante el siglo XIX. Elaboración propia en base a datos de Álvaro Ochoa, Arturo Chamorro y José María Narvárez.



## 6. El mariachi en Colima durante el siglo XIX.

El mariachi en Colima durante el siglo XIX no es muy distinto al de otras regiones, pues es una figura que con su gracia y ritmo evoca a las fiestas y la alegría del oriundo de la región, impregnando y representando cada pasaje de la vida cotidiana con un ritmo y letra específicos. El mariachi de Colima se ganó su lugar en esta comarca durante el siglo XIX, esto lo relatan músicos nacidos a principios del siglo XX y sus familiares llegados en el siglo antepasado, así también se han encontrado testimonios que datan de mariachis en Colima en 1850 y 1860, en Montitlán, municipio de Cuauhtémoc antes San Jerónimo, Suchitlan y Colomo en Comala, en donde se encontrarían las primeras manifestaciones de los mariachis fandangos en las fiestas charrotaurinas de Villa de Álvarez conmemorando a San Felipe de Jesús<sup>54</sup>(véase mapa 4).

Aunado a la referencia anterior el festejo del mariachi en Colima al ser mencionado en las fiestas conmemorativas que eran de gran relevancia para la población, derivarían en una regulación del mariachi que se reflejaría en tres fechas importantes, la primera fue en 1772 en Villa de Colima donde se amenizaba el mariachi con danzas y música de pito de carriza además del tambor; para 1824 por decreto del primer ayuntamiento de elección los festejos serían llevados a Villa de Almoloya ubicada entre Colima y Villa de Álvarez, cabe señalar que para estas fechas la chirimía ya amenizaba la música mariachera; por último en 1857 a través de un decreto estas músicas y fiestas se ubicarían en la actual Ciudad de Villa de Álvarez, siendo años después a esa fecha que los fandangos (mariachis) se tocaban en las cabalgatas y eran originarios de Suchitlan y Cofradía de Suchitlan<sup>55</sup> (véase mapa 4).

Los mariachis que se desarrollaron en la región de Colima obedecían a caracteres específicos, quienes los vivían y quienes lo analizaban ya en pleno siglo XX daban cuenta de ello, tal fue el caso del reportero del *Universal Ilustrado* (1925) José G. Montes de Oca quien aseguraba en su visita a la región colimense que los mariachis de esa zona eran los mejores, ya que evocaban a un nacionalismo más arraigado en el folclor, llegándolos a catalogar más vernáculo que los de Cocula, que los del estado de Jalisco (con todo y su modernización de grupos musicales a través de la introducción del clarinete), llegando a

---

<sup>54</sup>OCHOA SERRANO, Álvaro, *Mitote, Fandango y Mariacheros... op. cit.* p. 97.

<sup>55</sup>*ibid*, p. 97.

ser los de Colima mejores que los de la sierra del tigre, los de Aguascalientes, Guadalajara y demás ciudades habidas y por haber<sup>56</sup>.

Los mariachis de Colima a final de cuentas se nutrieron de elementos de otras regiones, dando exquisitez a un mariachi que hasta hoy se disfruta en cualquier fiesta o fandango, pues los músicos de esta región no escatiman en su objetivo: hacer de una congregación una fiesta sin igual, al estar armados con la alegría por dentro y teniendo el propósito de cantar y deleitar, pues estos conjuntos musicales conformados de cuatro individuos y armados de arpa de treinta y dos cuerdas, guitarrón, punzado como tortuga y dos violines (véase cuadro 1) a pesar de ser sencillos sus materiales y provenientes del país, poseían gran sonoridad, destacando de ellos al guitarrón (Véase tabla 1, página 41) que suena como contrabajo y que abarca una gran distancia su resonancia, de estos también se destaca su vestimenta pobre e ignoran por completo los tecnicismos del arte (Véase tabla 1, página 41) no conciben la gran admiración que provocan sus notas ejecutadas en sones; pasan casi toda su vida en las fiestas y las verbenas de Colima, llevan consigo la melodía por tradición y es tan diestra su fidelidad al tocar que nunca se equivocan; en general el jefe del grupo siempre arranca una interpretación, esto con el objetivo de marcar el paso del son que deleitara a los espectadores los cuales siempre les rodean, ya sea mujeres con niño en brazos, mozos, hombres humildes del pueblo y uno que otro catrín<sup>57</sup>(Véase tabla 1, página 41).

Sería una dinámica el tocar música de mariachi por necesidad en la región de Colima, la que haría que de otras regiones emigraran músicos a amenizar las concurridas fiestas y ferias que se celebraban en las distintas poblaciones, pues Colima era una región que concentraba un foco comercial en la zona siendo un territorio que era rodeado tanto por Jalisco, Nayarit y Michoacán (véase mapa macro regional), razón por la cual muy probablemente tuvo una alta presencia del mariachi, hay que agregar también que es un sector caracterizado por ser el escenario de ferias o festejos, muchos de ellos unos de los más antiguos e importantes del Occidente del país, como por ejemplo los charrotaurinos de Villa de Álvarez y la Feria de Todos Santos en la ciudad de Colima; siendo estas fiestas grandes oportunidades de trabajo para músicos de estados vecinos,

---

<sup>56</sup>*ibid*, p.120.

<sup>57</sup>*ibid*, p. 120.

llegando incluso a tomar residencia en la entidad, tanto en Tecomán o en el puerto de Manzanillo<sup>58</sup>(véase mapa 4).

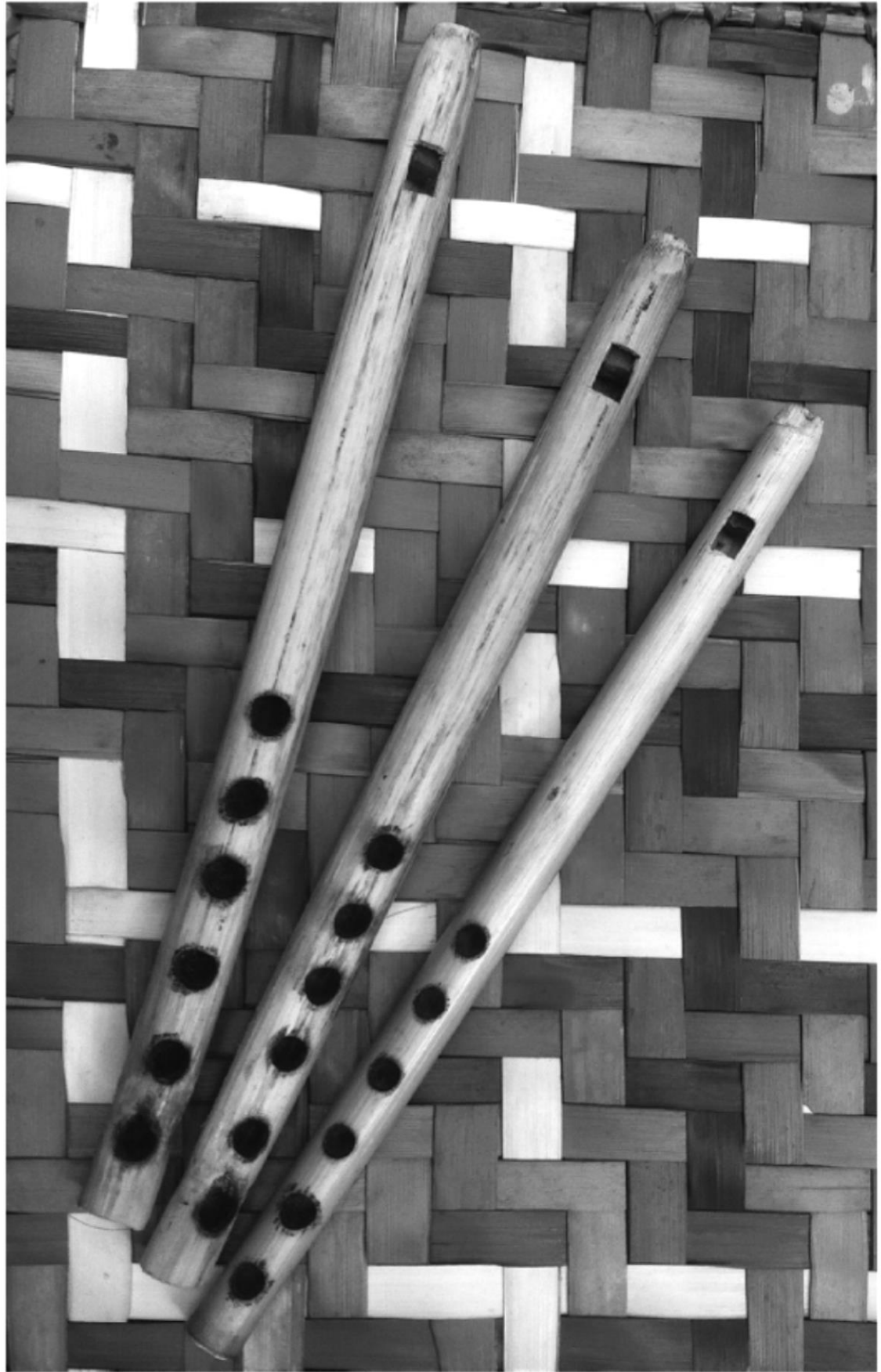
Creo que repasar la presencia mariachera en Colima es dar un buen cierre a mi repaso geográfico que complementa lo que ya se venía hablando en las demás regiones, pues aquí también se discierne la presencia indígena en algunos instrumentos prehispánicos como el pito de carriza y el tambor(Véase tabla 1 e imagen 7), se alude la presencia de un determinado núcleo social que descansa en la gente de a pie y que habita los pueblos, el hombre y la mujer humilde trabajadores del campo y de haciendas, así mismo se mencionan las ropas humildes de aquellas gentes gustosas de la música y los ejecutantes, se observa también la interpretación diestra de los artistas, que hábilmente hacen sonar las arpas, las guitarras y demás cordófonos en fiestas, ferias y en el largo etcétera de eventos que se celebraron en aquellos años; así mismo se mencionan regulaciones de esta música durante diversos periodos del siglo XVIII y el siglo XIX que de buenas a primeras son referencias a los hechos de Rosamorada y Manzanillo en Nayarit (como eventos insalubres y necesitados de una regulación por ser focos de desorden).

En conclusión, creo que en el repaso que hago del mariachi en Colima están presentes los elementos que me interesan, en un primer momento los caracteres que muestran un mariachi propio del siglo XIX y en un segundo momento los elementos que sostienen la estructura social popular donde ya se ha visto descansa la misma tradición mariachera y los infaltables elementos de origen indígena, encontrando al final una similitud importante de cada uno de los detalles con el resto de las zonas estudiadas; pero reitero la constante más importante y que destaco son las similitudes entre regiones y que al final dan vida y sentido a una estructura fija respaldada en una tradición musical que acudió a una transformación determinada a inicios del siglo XX y que ya se ha mencionado pero que se tocara más adelante, pues es menester ir por partes y ahora es tiempo analizar en la conclusión todo el compendio de elementos rastreados en este capítulo.

---

<sup>58</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, Víctor Hugo, *De Occidente es el mariache y de México...*, op. cit, p. 102.

**Imagen 7. Pito de carrizo. Fuente: Manuel Alejandro López Jiménez.**





Mapa 4. Regiones con presencia de mariachi en Colima durante el siglo XIX. Elaboración propia en base a datos de Álvaro Ochoa, Víctor Hugo Rodríguez y José María Narváez.



Hasta aquí es importante dejar muy claro que el mariachi de la vieja usanza obedece a estándares donde su específico lugar de origen no importa, aunque tenga variaciones de territorio a territorio; este mariachi cumple con dinámicas iguales tanto en Nayarit, Jalisco, Michoacán y Colima, la distinción de estados en este trabajo radica en mostrar y reafirmar este fenómeno como macro regional y no separarlo, pero a su vez también busca ilustrar que al querer ver esas diferencias de región a región es casi imposible, o se necesitaría de un trabajo muy laborioso y de varios investigadores, pues el mariachi de antaño es único, y como ya dije actúa con una esencia igual o parecida en todos los casos, dotada de atributos indígenas y mestizos, las divisiones, clasificaciones y comparaciones llegan con el mariachi moderno, el cual abandonó en un gran porcentaje la esencia que el mariachi del Occidente en el siglo XIX poseía y posee.

Elementos	Mariachi de Jalisco	Mariachi de Nayarit	Mariachi de Michoacán	Mariachi de Colima
<b>Grupos étnicos</b>	Coras, Tepehuanos, Wixaricas y Xiconagues.	Coras y Wizarrica.	Purepecha, Matlatzinca, Otomi y Mazahua.	Nahuas.
<b>Instrumentos</b>	Teponahuaste, chirima, violín, vihuela y guitarrón (Teponaztli y Huéhuet).	Arpa, violín, vihuela, redoblete, platillos, tambora y baile sobre tarima.	Guitarras (de golpe), Arpa diatónica de 35 o 36 cuerdas, diversos cordofonos, jarana, vihuela y sonajas.	Pito de carriza, tambor, arpa de 32 cuerdas, guitarrón, punzado como tortuga y violines.
<b>Vestimenta y caracteres</b>	Calzón de manta, huaraches, Sombrero y ceñidor para detenerse el calzón de manta.			Vestimenta pobre, calzón de manta, joloton, ceñidor, sombrero y armas.
<b>Regiones</b>	Cocula, Tenamaxtlan, Acatic, Teocaltiche, Los Altos, Telcruz, Ayotitlán y Teocatlán.	Rosamorada, Tepic, Santiago Ixcuintla, San Blas y Acapone-ta.	Paracho, Coalcoman, Pomaro, Coire, Aquila. Ostula y Maruata.	Cuauhtémoc (antes San Gerónimo), Suchitlan, Colomo, Comala, Montitlán y Colima.

**Tabla 1. Correlación del mariachi regional del Occidente mexicano del siglo XIX respecto a grupos étnicos, instrumentos, vestimenta y regiones. Elaboración propia en base a Jesús Jáuregui, Álvaro Ochoa, Arturo Chamorro, y demás fuentes.**



## Capítulo II

### **El mariachi moderno: sus cambios en su llegada a la Ciudad de México a principios del siglo XX**

La figura del mariachi desde sus terruños logró hacer ecos en los núcleos más importantes del poder político del México porfirista de inicios del siglo XX, aunado a lo anterior nadie avisaba lo que en posteriores años sucedería en el país, una revolución de más de cinco años cubriría el territorio y nuevos aires nacionalistas se harían presentes en la nueva sociedad que surgiría del conflicto armado.

Las migraciones de varias partes del país se concentrarían en la capital nacional y desde distintos puntos de provincia la gente viajaría cargando consigo sus tradiciones y costumbres, entre estas iba incluido el característico mariachi, esto sin duda sería un catalizador para el inicio de los patrocinios de músicos mariachi; y aunque los ritmos mariacheros ya había estado presente en la época porfirista, (lo cual ya avisaba una presencia significativa de esta música en diversos eventos) con las migraciones se generaría un aumento de músicos en la capital tanto para ejercer sus actividades independientemente y también buscando patrocinios; todo ello sin olvidar claro que la Revolución mexicana tocaba a su fin y un nuevo proyecto de Estado nacionalista haría acto de presencia incluyendo este sin duda a la música de mariachi en las prácticas festivas tanto de ricos como de pobres.

Con la nueva mecánica de inclusión, apertura y patrocinio los músicos de mariachi empiezan a ser una constante en la capital del país, con la llegada de las agrupaciones comienzan a surgir iconos precursores de la música mariachera; las cantitas, restaurantes y las calles se empiezan a llenar de grupos musicales, algunos emigrados por cuenta propia buscando fortuna y otros más como ya se mencionó como parte de patrocinadores que los presentan en eventos, grabaciones de discos o para exposiciones internacionales o conciertos de radio. Estas maniobras poco a poco van fomentando el gusto por la música del mariachi, en las calles de manera gradual van encontrando sus lugares de reunión, haciéndose con un espacio en el viejo y abandonado barrio de Garibaldi en el centro de la ciudad, con sus presentaciones las ropas van cambiando, atrás queda la

sencilla indumentaria regional y se adopta el traje charro como la estampa oficial de su música, y con los conciertos radiofónicos y grabaciones llega la eliminación de ciertos instrumentos y la adición de la trompeta al repertorio; la vieja estampa del mariachito provinciano va desapareciendo y un nuevo mariachi va surgiendo a inicios del siglo XX en la Ciudad de México, un nuevo movimiento musical que redefinirá las formas de diversión del individuo, y junto a este una nueva forma de identidad nacional.

## **1. El mariachi en la Ciudad de México.**

La llegada del siglo XX en México traía aires de cambio, con el arribo de la primer década nadie imaginaria que esta era la antesala de una revolución que modificaría al país los próximos cincuenta años; en dicho ambiente de “estabilidad” y “progreso” hacia acto de presencia el mariachi en los sectores acomodados de la Ciudad de México de manera estelar, y sería el Chapultepec de Porfirio Díaz el que le daba cabida entre sus tertulias y galas, en un festejo celebrado el 2 de octubre de 1907 bajo el nombre de *Garden party* se narra el peculiar ambiente adornado con focos de luces que alumbraban las tribunas que tenían al frente embarcaciones que transportaban orquestas típicas, parejas de indios que vestían ropas provinciales, y junto a estos el mariachi jalisciense oriundo de Guadalajara que tocaba sones y jarabes<sup>59</sup>. Con dicha aparición “oficial” se daría el banderazo de salida para un arribo importante de músicos mariachi a la capital, si bien antes de este acontecimiento muy probablemente ya existían mariachis en la Ciudad de México, la aparición de estos en un acto de tal envergadura sería la entrada de la música mariachera a los sectores acomodados.

Cada espacio obtiene un significado por su contenido, calles, plazas, callejones y explanadas, reciben un mote característico por lo que albergan, y en la enorme Ciudad de México dicha noción se vive por todas partes tanto hoy como hace cien años; el área que albergaría al mariachi en la capital mexicana a inicios del siglo XX fue relegada como un área marginada, un lugar que según el ingeniero Manuel Rivera Cambas, en su obra *México Pintoresco Artístico y Monumental, descripción, anécdotas y episodios de la capital y de los estados (1883)*, cuenta que la citada zona en la vida citadina de la vieja colonia, más específicamente en la década de 1740, sería un área desagradable por ser un gran depósito de desechos y refugio de perros, mientras que a la vista había jacales y

---

<sup>59</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit, p.54.

techos de petate, así como puestos donde se vendían artículos usados<sup>60</sup>. Para el siglo XX este lugar se conocía como el mercado del Baratillo, el cual sería cambiado, y se adoptaría el de Garibaldi debido a las fiestas de conmemoración del primer centenario del arribo del Ejército Trigarante a la ciudad en 1921 haciendo los honores a José Garibaldi, quien fue nieto del patriota italiano Giuseppe Garibaldi<sup>61</sup>

Ya para 1923 este sitio tendría una transformación importante, generaría una convocatoria significativa de gente debido a su inclusión de establecimientos comerciales y mercados, entre los que estaba un establecimiento muy peculiar, que con sus menús gastronómicos, bebidas y su música de mariachi hizo eco en los capitalinos y transformó la fama de dicha zona en la Ciudad, sería en el año de 1923 que la zona se encontraba envuelta por vecindades, comercios de bebidas y un mercado, entre estos lugares resaltaría un negocio llamado *Tenampa* y cuyo dueño era de Jalisco, sería en este establecimiento que se presentaría el mariachi de Concepción Andrade, este sería el punto de partida para que Garibaldi fuera conocido como un espacio donde se podía disfrutar de conjuntos musicales folclóricos de mariachi y comida típica de Jalisco<sup>62</sup>.

La existencia de este establecimiento fue un factor muy importante para el asentamiento del mariachi en la ciudad y la transformación del área de Garibaldi a una zona más amigable, pues al ser esta una sitio más conocido por albergar a parias o personas indeseables no existía un interés positivo por el lugar, pero la convocatoria que se haría por *el Tenampa* provocaría un foco atrayente de personas, es aquí donde entra el mariachi, que vio una oportunidad de subsistencia el tocar en este establecimiento, lo cual se convertiría a la postre en una forma de trabajo ya que los comercios de comensales, cantinas y demás serían los primeros escenarios callejeros de la música mariachera, la cual en muchas ocasiones fue perseguida por las autoridades como una falta a la ley, esto queda de manifiesto en la experiencia de Concepción Andrade en sus inicios como músico en las calles, y quien al rehacer su conjunto musical en la década de 1920 ejecutaba sus canciones en el *Tenampa* y cercanías, donde varias veces fue objeto persecución y groserías por parte de los gendarmes<sup>63</sup>.

---

<sup>60</sup> RIVERA CAMBAS, Manuel, *México Pintoresco, Artístico y Monumental, visitas, descripción, anécdotas y episodios de la capital y de los estados*, Tomo tercero, Imprenta de la Reforma, México, 1883, p. 14.

<sup>61</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis en la Ciudad de México*, Guía para el Investigador, México, 1999, p.80.

<sup>62</sup> MARTÍNEZ CARDONA, Alejandra, *Análisis Teórico-Conceptual de la Plaza Garibaldi en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, UNAM, México, 2011, p.35.

<sup>63</sup> HERMES, Rafael, *op. cit.* p.65.

Garibaldi es el nido donde se asentaría el mariachi, pero antes de ello un acontecimiento estaba llegando a su conclusión en México, la Revolución tocaba a su fin y tras de ella el país quedó devastado; este impacto no fue sólo político sino también económico y social, la estructura nacional había resentido los años de conflicto, la imagen moderna que se construyó durante el porfiriato había sido dañada, el número de la población había sufrido un impacto importante, las vías de comunicación, sectores económicos y la vida diaria de la gente habían sido modificados de una manera radical.

Respecto a la Ciudad de México el panorama no era distinto, la cotidianidad de la capital también había sido afectada y modificada, la vida y la subsistencia para la gente se harían cada vez más complejas, los empleos en la calle como adquisición y comercialización de alimentos, bebidas, ropa, artículos usados o publicaciones; la explotación de la basura; la prostitución; la asistencia de servicios de cargadores, mescaleros y boleros; los anuncios comerciales ambulantes y las diversiones públicas<sup>64</sup> que ya eran un hecho en los barrios y colonias de la capital durante la revolución y después de ella, fueron una constante en acrecentamiento, pues inclusive para la década de 1920 aumentaría el número de solicitudes para realizar actividades de venta en las calles de la ciudad, siendo La Roma, Condesa, Cuauhtémoc, Lomas e Hipódromo las colonias con un crecimiento importante de comercios.<sup>65</sup>

Una ciudad quería reconstruirse tras los daños que le dejó el movimiento armado de 1910, varias familias ya estaban consolidadas y buscaban recuperar su antiguo estatus, pero unas más buscaban instalarse y echar raíces en la capital, si bien la búsqueda de subsistencia en las calles ya iba en aumento, las olas migratorias desencadenadas a principios de la década de 1930 hicieron que la Ciudad de México viviera un crecimiento demográfico importante ya que en dicho periodo la ocupación urbana crecería de 89 a 1,300 kilómetros cuadrados; para los años sesentas la zona de la ciudad rebasa la frontera del Distrito Federal y llega a tocar zonas del Estado de México.<sup>66</sup>

El país tocaba las puertas de una revolución para 1910 que duraría siete años y que rompería la vieja estructura porfirista, las altas y bajas clases muy pronto llegarían a mezclarse en el futuro conflicto, indígenas y campesinos pelearían al lado de hacendados

---

<sup>64</sup> BARBOSA CRUZ, Mario, "Trabajadores en las calles de la ciudad de México: subsistencia, negociación y pobreza urbana en tiempos de la Revolución", en *Revista Historia Mexicana*, vol. LX, núm. 2, octubre-diciembre, México, 2010, p.1081.

<sup>65</sup> BARBOSA CRUZ, Mario, *ibid*, p.1089.

<sup>66</sup> CERVANTES SÁNCHEZ, Enrique, *El Desarrollo de la Ciudad de México*, UNAM, México, 2016, p.7.

y políticos, convivirían y desarrollarían su vida codo a codo; así mismo integrantes del pueblo se unirían a las filas del ejército defensor del viejo régimen, hombres de estratos bajos enfundados en trajes de cabos o sargentos pelearían al lado de militares de carrera; toda una mezcla que sin duda significó por casi diez años el intercambio de gustos y prácticas, entre los cuales estuvo el mariachi.

Después de que el conflicto revolucionario tocara su final en 1917 el país se reorganizaba, y una ola migratoria se descargó hacia la capital mexicana, la gente de otras regiones del país buscaba nueva fortuna en la Ciudad de México, con estas olas llegarían los músicos mariachis y a partir de este desplazamiento surgen las invitaciones y patrocinios de los diversos personajes políticos y empresariales tanto para acompañar eventos como para grabar y presentar conciertos, la migración de los músicos por tanto no sería una consecuencia de las invitaciones hechas a los conjuntos de mariachi a la capital, sino que es a partir del fenómeno migratorio que se comienzan a traer los grupos a diversos eventos capitalinos. Pero esto no quiere decir que los intereses de ciertos personajes políticos por causar simpatía en las masas trayendo músicos mariachi al epicentro del país no fuera una constante importante, más bien resalto que estas dos circunstancias se conjuntaron y con ello el mariachi moderno en la ciudad se desbordó.

Sería dentro de esas oleadas migratorias que los cantantes de mariachis harían acto de presencia en la capital para buscar una mejor calidad de vida, siendo que en el entorno de las calles se podía encontrar un buen escenario para mostrar y ofrecer su música, pues sería este fenómeno de concentración de los mariachis en las urbes un motivo suficiente para el traslado de los músicos del Occidente del país a la capital, paralelo a dicha situación se generalizó una emigración campesina.<sup>67</sup> Las oleadas migratorias trajeron una innumerable gama de historias, diversas experiencias de vida que muestran no sólo la dinámica de la Ciudad de México en el joven siglo XX, sino también las experiencias que los mariachis tuvieron personalmente en su arribo, una de estas vivencias se cita a continuación de los labios del mariachi veterano Juan Pinzón Saldaña:

Llegando a México me puse a solfear... yo empecé con un grupo que se llamaba los aztequitas, no podíamos tocar tantas cosas porque éramos muy, muy chavitos, el más grande *pus* era de doce años y nos pusimos en la Plaza de Garibaldi... era un grupo pues que le causaba curiosidad a la gente, aunque sabíamos nada más que saliendo

---

<sup>67</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit, p.91.

a Garibaldi teníamos *por un amor, amor de los dos*, cinco o seis canciones, y ahí... pero a la gente le gustaba mucho, entonces le digo ahí empezamos”<sup>68</sup>

Como se puede ver en la vivencia de Pinzón se muestra la experiencia que los mariachis jóvenes tenían para hacerse con un lugar en el mercado de trabajo de la música del mariachi en el ámbito laboral callejero, ello significaba foguearse y tomar experiencia para poder con ello abrirse las puertas para ser incluidos en grupos más famosos y más consolidados, que ya eran pedidos para eventos más trascendentales, ya sea para amenizar eventos gubernamentales o grabar con artistas famosos: “Nuestro sistema de trabajo fue evolucionando mejor, a la postre que nosotros ya después, pues ya había grupos mejores todavía, empezaban a decir, ¿Por qué no te vienes conmigo? Y así empezamos a escalar”.<sup>69</sup>

Otro testimonio que ejemplifica de manera clara las vivencias del mariachi en la capital mexicana a inicios del siglo XX, nos los proporciona el mariachi y virtuoso trompetista celayense Miguel Martínez, quien llegaría a la capital a inicios de la década de 1930, y quien recuerda:

El mariachito de Don Luis pasaba a recogerme para ir al jale a las cinco de la tarde. Era un peregrinar de Cantinas y Pulquerías. Me pasaba a dejar a casa a las diez o máximo a las once, de la noche. Para esto mi madre ya estaba esperándome en la puerta de la vecindad. Me daba un peso, sábados y domingos hasta un peso con veinticinco centavos. Por lo menos ya estaba ayudando a mi jefa a la vez que disfrutaba de la música. Y a saber que tocadas, pero yo seguía y seguía practicando con mucha voluntad y ánimo, sin dejar de escuchar a los grupos de mariachis que pasaban por la radio en la XEFO del gobierno, aparte de la XEW<sup>70</sup>

Como puede verse gracias a los testimonios citados, el mariachi ya tenía una presencia importante y trascendental en la capital, estaciones de radio, cantitas, pulquerías y las calles mismas lo veían ya como algo normal en el entorno, de igual forma era ya considerada como una actividad de subsistencia comparable a cualquier oficio realizado en la vía pública, aunque el rechazo aún existía pues la autoridad perseguía su actividad como labor ilegal, mientras que para los músicos era una aspiración, una escalera de aprendizaje y asenso a una vida mejor, y como si de una carrera universitaria se tratase, pertenecer a un mariachi y hacerse con un nombre en éste, era prácticamente una aspiración:

---

<sup>68</sup> PINZÓN, Juan, *Juan Pinzón Saldaña (Ex integrante del Mariachi Vargas)*, Entrevista realizada por HUS Producciones, consultado en: <https://youtu.be/5Ppj0zsbVgQ> el 13 de Abril de 2017.

<sup>69</sup> PINZÓN, Juan, *ibid.*

<sup>70</sup> MARTÍNEZ, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias: Siete décadas en la música del mariachi*, CONACULTA, México, 2012, p. 41.

Me encantaba a mí la música, yo quería ser músico, pero me incliné mucho por la música de mariachi que es una música tan bella, tan bonita, que yo pienso que es la música de México... después de que vino mi padrino pues me fui a trabajar, a estudiar a hacer escuela, entonces yo siempre dije, yo voy a andar en los mejores grupos de mariachi... sobre todo estudiando<sup>71</sup>

Ya con el mariachi asentado en la capital habían tanto grupos pequeños como grupos grandes, los primeros relegados a las calles, barrios y plazas que congregaban a los amantes de la vida nocturna que buscaban una buena serenata, de cuyos núcleos se aspiraba a adquirir fama con agrupaciones más importantes; mientras los segundos ya eran conocidos, ya se habían hecho con una carrera, tocaban en magnos eventos y grababan discos, tal el caso de los mariachis de Justo Villa, Concepción Andrade y Silvestre Vargas entre otros.

El mariachi de Justo Villa, fue uno de los primeros en actuar en la Ciudad de México, estando presente en festejos onomásticos y eventos consulares de Porfirio Díaz, con esto su fama se acrecentó y se introdujo en la elite porfiriana, pues a partir de que fuera promovido por el administrador de la Hacienda La Sauceda de Cocula para que tocara en el cumpleaños de Porfirio Díaz y después en el festejo de las fiestas patrias de 1905, este conjunto sería el primero en la historia en presentarse en la capital oriundo de la zona de Jalisco con un repertorio de sones, corridos y canciones; con una instrumentación de violines, vihuelas y guitarrones, además de la indumentaria de sombrero grande de sollate, barboquejo y toquilla, poncho de colores o cobija de lana negra al hombro, calzón de manta, camisa blanca también de manta, ceñidor y huaraches.<sup>72</sup>El éxito del mariachi de Justo Villa se repetiría en sus actuaciones y en la grabación de algunos de sus repertorios, así lo menciona Hermes Rafael refiriéndose a un testimonio encontrado en la prensa escrito por José Agustín Vásquez en el periódico Reforma de 1998, en la sección de cultura, y donde se expresa que después de sus primeras presentaciones algunos productores formularon sus intenciones de grabar algunos de sus repertorios, no como una intención de echar a andar un nuevo género musical, sino más bien realizar un registro de los sonidos campiranos del folklor mexicano.<sup>73</sup>

Otro mariachi que sería uno de los primeros en llegar a la capital es el de Concepción Andrade, el cual según Rafael Méndez Moreno entraría a la Ciudad de México en 1925 por invitación del diputado federal Ignacio Reynoso, este grupo estaba

---

<sup>71</sup> PINZÓN, Juan, *Juan Pinzón Saldaña (Ex integrante del Mariachi Vargas)*, Entrevista..., *op. cit.*

<sup>72</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>73</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis...* *op. cit.*, p.23.

dirigido por *Concho* Andrade y cinco integrantes que se encargaban de dos primeros guitarrones, clarinete, violín primero, violín segundo, y vihuela<sup>74</sup>, dejando a partir de ahí una importante huella en los repertorios musicales de la época, siendo muchos de sus temas grabados y registrados en el año de 1925 por el folclorista Higinio Vázquez Santa Ana en su obra *Canciones, cantantes y corridos mexicanos*, notándose su presencia específicamente en el tomo llamado *Sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Cocula* en donde se hace incluso una entrevista realizada al mismo Concepción Andrade.<sup>75</sup>

Según Hermes Rafael, basado en la revista: *Supermercado de mariachis* de 1975, el mariachi Vargas de Tecatitlán llegaría a la Ciudad de México en 1932, esto con el motivo de un comelitón realizado en honor al General Plutarco Elías Calles, en dicho festejo se amenizó a los asistentes con un conjunto musical de cancioneros jaliscienses de nombre Mariachi Vargas, el cual dataría de 1898, siendo creado por Gaspar Vargas López, sólo contaba con cuatro integrantes que se encargaban de guitarra, vihuela, arpón y violín<sup>76</sup>.

Cabe mencionar que la vida para los mariachi era difícil en sus primeros años de arribo, aquellos precursores del género mariachero hoy consolidado eran vistos como cualquier otra actividad callejera, ilegal, en dicha situación muchos de estos intérpretes no tenían recursos suficientes para sustentos de la vida diaria y muchas de las veces estaban destinados a vivir hambre y escases en su trabajo, sin duda un panorama muy crudo el que soportaban los primeros músicos llegados a la capital, todo un paisaje obscuro como antesala de una música que se convertiría en una “institución”, más antes de ello los mariacheros superaron circunstancias complejas de penurias, hambre, menosprecio, trabajo escaso y persecución de la policía que impedían su labor de tocar.<sup>77</sup>

Haciendo referencia a la experiencia de algunos mariachis dentro de la Ciudad de México, se pudieron encontrar vivencias que de una manera clara mostraban cómo lo experimentado por los primeros mariachis fueron acontecimientos duros y complicados; algunos grupos fueron invitados a través de contratos, otros llegaron a probar fortuna en grupos pequeños, jóvenes con sueños de hacerse con una carrera como mariacheros, otros buscando una mejor forma de vida, algunos regresaron a sus tierras y otros se

---

<sup>74</sup> *Ibid*, p.61.

<sup>75</sup> *Ibid*, p.62.

<sup>76</sup> *Ibid*, p.191.

<sup>77</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit. p.89.

hicieron leyendas y precursores de su música en la capital, con lo cual la melodía del mariachi se logró hacer con un espacio, tomo forma en un fenómeno musical moderno que inició con una tradición que ya lleva más de cien años activa, prueba de ello es que Garibaldi hasta hoy es un lugar vivo que convoca a los amantes del mariachi y a los que buscan una buena canción o serenata, toda una dinámica que avisaba un cambio importante en el país, y con él una transformación en esta figura musical.

Ahora bien, me parece interesante lo que manifiesta el hecho de llegada del mariachi a la capital del país, en primera instancia es menester mencionar que el contexto histórico jugó un papel importante al momento del arribo que experimentó la música mariachera; pues con la apertura que tuvo con Porfirio Díaz se da una iniciación importante que cambio, la perspectiva de este tipo de música toma un giro y se vuelve más amigable y más querida en el terreno de la tradición y la cultura. Posteriormente, con la conclusión de la revolución mexicana se creó un ambiente de triunfo por parte de las clases bajas hacia la tiranía que representaban las élites del Porfiriato; dicha victoria recaería en iconos caudillistas, donde los rasgos del campo y lo militar eran lo predominante en las figuras heroicas, de las cuales surgirían modelos políticos que de alguna manera buscaban dar respaldo a los nuevos regímenes que estaban por construir, esto respaldado en la invitación y la inclusión de agrupaciones a eventos importantes en la vida política y social del país, a partir de aquí se desprendería la fama, la búsqueda de reconocimiento del público y las grabaciones de los repertorios musicales.

Por tanto la nueva dinámica política que estaba viviendo el país, tomó al mariachi como estandarte para legitimar las carreras políticas o nuevos proyectos gubernamentales de los políticos ascendentes al poder ya que las masas debían ver en las figuras políticas que los gustos populares, campiranos y rurales representados en la música del mariachi eran también incluidos en el nuevo régimen emanado de la revolución, y qué mejor forma que incluir al mariachi (música oriunda desde la época prehispánica, integrada por músicos e instrumentaciones indígenas y que en sus letras habla de la vida del campo y del viejo México) en ese nuevo proyecto de nación, una dinámica donde se debía hacer realidad la esencia-popular-revolucionaria nacionalista del proyecto de 1917 y donde el mariachi fue subsumido dentro de tal lógica; con ello se daría el inicio de las trayectorias de uno y otro grupo; pues cada uno de los personajes que llevaron a la capital a los grupos mariachis fueron políticos: diputados, presidentes y demás figuras proselitistas, que arrojaron a los conjuntos, incluyéndolos en campañas,

fiestas o por mero gusto, destacando entre todo el ya mencionado caso de Cárdenas, quien incluso integraría a la nómina de la policía del Distrito Federal al mariachi Vargas de Tecatitlán como elementos siendo su única labor el tocar y no como agentes de la ley en la práctica.<sup>78</sup>

## **2. El traje de charro: la nueva investidura del mariachi.**

Como ya he apuntado, el mariachi sufriría una transformación en la forma de vestir: adoptó una presentación atrayente y moderna que fuera más encantadora, que luciera y que mostrara la originalidad de la figura a representar, el traje charro sería la carta de presentación que acogería el nuevo mariachi, pues es “más de gala, es más para lucirse, es más para hacer una presentación y lleva otros adornos, algunos de estilos muy churriguerescos, algunos bordados especiales”.<sup>79</sup> Pero la formalidad en la música del mariachi no saldría de la nada, sino que la figura charra para finales del siglo XIX ya era una estampa típica representativa de México, por tanto la presentación de una orquesta característica de México debía portar casi con seguridad el traje charro, pues este ya era un símbolo nacional asentado en la figura del varón, esta ropa sería el porte más idóneo para representar al país, esto quedó de manifiesto en 1884 durante la feria mundial de San Louis Missouri donde se envió a una orquesta típica mexicana, para lo cual el director del Conservatorio Nacional el francés Curtí viste a la mencionada agrupación como charros pues ya era la estampa nacional por excelencia, es a partir de este momento que los músicos varones se uniforman con la citada indumentaria<sup>80</sup>.

Como se puede observar en el asunto de la feria de San Louis Missouri existe una maniobra de imposición en la vestimenta, pues aunque si es verdad que el traje de charro posee una alta carga de representación tradicional del territorio a partir del mestizaje, el traje original de los músicos del campo a base de prendas de manta, sombrero y huaraches también contiene una alta carga de identidad nacional y tradicional, ante ello la duda es clara ¿Por qué no mantener la estampa original al momento de mostrar los ritmos mariacheros en el extranjero?, lo que pregunto no sucede en primer lugar por el porte de gala que posee la ropa del charro y en segunda instancia por su procedencia europea de las actividades ganaderas que se acentuaron en el territorio con la llegada de los

---

<sup>78</sup> MUÑOZ, Samuel, Documental: *Mariachi... Es de México*, Producciones C7, 2008, Consultado el 23 de Noviembre de 2017.

<sup>79</sup> MUÑOZ, Samuel, Documental: *Mariachi... ibid.*

<sup>80</sup> JÁUREGUI, Jesús, *Origen del mariachi...*, op. cit.

españoles y que durante el siglo XIX se convirtió en imagen de status en la vida de las haciendas; por tanto en mi opinión en el asunto de este atuendo como estampa oficial se toma un elemento ajeno al entorno mariachero original por estética y por la influencia europea acentuada como agente dominador en el país.

A mi parecer la tendencia de un traje de gala proviene de esa influencia europea de exponer algo a partir de un buen porte, pues al parecer en el imaginario de aquellos que tenían a su cargo los sectores de promoción cultural no sería de buen gusto ni de prestigio salir a escena con las ropas de siempre (que en su mayoría eran humildes, sencillas y en algunos casos viejas), eso era normal en las comunidades, pero no era aceptable ante un público extranjero, por tanto al ser un conjunto de música provinciana se debía ocupar la imagen de gala por excelencia en las regiones del campo, pues se quería mostrar una imagen campirana sí, pero también se quería mostrar status y una presentación atrayente. Esta tendencia en la indumentaria claro que trastocaría al mariachi, pues las nuevas galas tendrían un efecto importante en los grupos mariacheros a la hora de adoptar la nueva estampa; un ejemplo se ve con el mariachi Vargas, el cual vio su transformación en su indumentaria en 1933 con el traje campero de charro, siendo en ese mismo año ganadores de un concurso en la Primera Feria Regional de Guadalajara.<sup>81</sup>

La tendencia del traje charro se extendería a varias agrupaciones. Tal fue el caso del mariachi Coculense Rodríguez de Cirilo Marmolejo, que: aun cuando fue tendencialmente uniformado de manera modesta: con un atuendo de diversos sombreros de palma de ala ancha, camisas blancas, con corbatín campirano multicolor, algunos de sus integrantes con chamarra de dril y sarape al hombro; dicha vestimenta no puede ser catalogada como traje de charro;<sup>82</sup> a pesar de no mantener la indumentaria completa de un charro, es importante subrayar que existía una influencia de dicho atuendo en la vestimenta de este mariachi. Un grupo más apegado a la vestimenta de charro fue el mariachi Reyes de Cocula, el cual a principios de 1922 en sus siete miembros incluyeron el tradicional sombrero charro de fieltro armado en hilo de seda y oro, el traje estaba confeccionado en media gala y constaba de chaquetín sutilmente alamarado con chaleco, que denotaba finas braguetas de plata, los pantalones estaban adornados también con

---

<sup>81</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit. p.107.

<sup>82</sup> *Ibid*, p.77.

alamarado de hilo, y unánimemente cada uno calzaba elegantes botines, mientras en el hombro portaban sus respectivos sarapes de Saltillo con diseños diversos.<sup>83</sup>

Es claro hoy en día que la adopción del traje charro por parte del mariachi fue un éxito rotundo, pues en la actualidad es una de las características fundamentales que nos hacen identificar a un mariachi en anuncios, caricaturas, películas, fiestas y en la misma calle no puede faltar esta indumentaria en un conjunto de mariachis, pero ¿por qué la figura musical del mariachi, poseedora de una identidad bien cimentada por más de un siglo en una región específica, viviría un cambio tan significativo en sus vestimentas? Para tratar de adentrarme un poco en la interrogante anterior es menester conocer primero la figura del charro mexicano.

Los orígenes de la charrería mexicana surgen en las haciendas coloniales del siglo XVII, que en sus principios era parte las actividades de producción ganadera, siendo un rubro que fue en acenso y consolidación las actividades de la charrería debido al manejo de grandes cantidades de cabezas de ganado, siendo elemental su figura para actividades de harreo, captura, veterinaria, etcétera; toda una gama de actividades relacionadas a las haciendas.<sup>84</sup> Respecto al tema de los orígenes el reconocido charro Carlos Rincón Gallardo hace la alusión a los orígenes del charro en su obra *El charro mexicano (1960)*, donde explica que en los momentos en los cuales los latifundistas coloniales iban produciendo su ganado equino y vacuno a campo abierto, fue de gran relevancia la necesidad de emprender y sofisticar las actividades de lazar, jineteo, domesticar y arrear, para con ello capturar las bestias broncas, de ahí los charros se valieron de la reata, de la cual se volvieron expertos en su manejo.<sup>85</sup>

Como se puede notar, el charro y sus actividades nacerían de dinámicas ligadas a actividades ganaderas principalmente, tareas de una industria económica centrada especialmente en la producción de ganado vacuno, porcino, ovino, caprino, etcétera, cuya producción se centraría fundamentalmente en el Norte de México a principios del siglo XX, siendo una actividad laboral predominante en 1902 en aquella región, teniendo en promedio una producción de 500 000 cabezas de diversos tipos en estados como Durango, Zacatecas, Nuevo León, San Luis Potosí, Coahuila, Jalisco, Guanajuato,

---

<sup>83</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis...*, op. cit. p. 94.

<sup>84</sup> CHÀVEZ, Octavio, *La Charrería Breviario del Deporte Nacional*, Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, 1ra Edición, Estado de México, 2014, p. 10.

<sup>85</sup> RINCÓN GALLARDO, Carlos, *El Charro Mexicano*, Porrúa, México, 1939, p. 3.

Michoacán, Chihuahua, Tamaulipas, Puebla y Veracruz, teniendo geográficamente una sobreproducción en la zona continental árida del norte a partir de la zona zacatecana y parte de la zona central del país.<sup>86</sup>

Como se pudo notar, las actividades ganaderas tenían más auge en el norte del país a inicios del siglo XX; un área que no estaba exenta del mariachi, pero que sin duda no tenía la trayectoria de vivencia de este fenómeno que si tenía el Occidente. Pero regresando a las características del charro, dentro del cumplimiento de sus faenas, dispondría de elementos determinados que los dotarían de una identidad específica; uno de estos fue el caballo el cual fungió como una herramienta trascendental, pues el empleo de estos derivaría de las necesidades de las mismas faenas en ranchos y haciendas ganaderos, ya que los trabajadores de estas se tuvieron que hacer de técnicas específicas para salvar el trabajo, para ello aparecerían las suertes de lazar, jineteo, amansar, arrendar, etcétera, cada una de estas tenía como dispositivo fundamental al caballo.<sup>87</sup>

Otro elemento que es determinante en la figura del charro es la cuerda o reata, que de ser un instrumento con el cual, los encargados del lidiar el ganado se auxiliaban para esta actividad, pasó a ser elemento primordial para el charro, de la cual hizo hasta un deporte, florear la reata, en donde al soltar la lazada y momento antes del cierre de la soga, el efecto permite que la lazada abra el floreo de la cuerda a voluntad del charro y gire en torno al usuario.<sup>88</sup> Pero la vestimenta sería la característica más importante, pues este elemento es el centro, ya que un charro puede seguir siendo charro aun prescindiendo de su caballo o la reata. Su atuendo si bien en un principio era exclusivo de una actividad ganadera, después sería adoptado como un símbolo de status, esto durante la segunda mitad del siglo XIX donde se consolidaban las enormes extensiones de tierra y se afianzaba un *modus vivendi* como un anhelo de aristocracia representado en la estampa del traje charro, que abandonaba su sentido inicial que era el de los trabajos del campo y ahora reflejaría una alta posición social.<sup>89</sup>

El traje de charro empezaría a cambiar, a reunir diferentes significados: una figura de la vida del campo, ligada en su totalidad a faenas y tareas ganaderas, ahora sería el traje

---

<sup>86</sup> APARECIDA DE S. LOPES, María, "Circuitos Comerciales de la Ganadería en el Norte de México, Algunas Líneas de Investigación", en la revista *América Latina en la Historia Económica*, Volumen X, Instituto Mora, México, 2003, p. 101.

<sup>87</sup> CARREÑO KING, Tania, *El Charro: Estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, UNAM, México, 1995, p.18.

<sup>88</sup> CHÀVEZ, Octavio, *La Charrería Breviario...*, op. cit. p. 47.

<sup>89</sup> CARREÑO KING, Tania, *El Charro...* op. cit. p. 21.

de gala por excelencia de los hacendados y terratenientes del México del siglo XIX. Dicha figura al final sería conformada tradicionalmente en su estampa según Carlos Rincón Gallardo, por diversos elementos como: sombrero jarano, normalmente tapizados de adornos bordados, pedrados o chapetas; la camisa de cuello bajo y doblado, complementada con una corbata de seda, delgada habitualmente de colores rojos, blanco, negro, verde, gris, que eran colores considerados como vigorosos.<sup>90</sup>

Como se ha podido notar, el traje charro pasaría a ser la moda por excelencia de los hombres ricos del campo, dueños de haciendas y tierras, señores poseedores de ganados que se contaban por cientos, hombres ricos de ejidos, praderas ganaderas y tierras de siembra que veían su estatus y reputación reflejados en un sus ropas, las cuales portaban con orgullo al recorrer sus dominios en sus imponentes corceles, armados y con hombres a su disposición, todo ello reflejando una imagen dura y recia, efigie por excelencia para el varón, estampa que haría del charro mexicano un símbolo masculino de la cultura mexicana.

Sería pues esa figura de terratenientes y latifundistas: rancheros hacendados, la que el nuevo mariachi adoptaría como nueva carta de presentación, una imagen que a primeras reflejaba lo que en el campo significaba un alto status, una imagen pomposa de la vida campirana, sería una exposición visual agradable y exquisita para quien buscaba escuchar un mariachi en las ciudades o para aquellos extranjeros que saboreaban las tradiciones mexicanas, se reflejaba entonces en las galas charras la música fina del campo traída a la ciudad.

Los grupos de mariachi al aceptar la efigie del charro comienzan a darle una importancia mayúscula a la buena impresión hacia su público y clientes, pero tras ello había un significado más profundo, pues también buscaban dejar en claro un status determinado, querían mostrar que no eran un mariachi de cantina cualquiera, sino que pertenecían a una línea de excelencia en su música y ejecuciones, pues ya habían alcanzado un status alto, mientras a su vez daban a la gente una diversión fina, elegante, la música de la alta clase del campo, con esta conjunción del mariachi original y el charro, se estaría generando la unión de elementos de dos clases donde: “el charro cantor representa al patrón que se abaja a cantar con el mariachi, y el mariachi con traje de

---

<sup>90</sup> RINCÓN GALLARDO, Carlos, *El Charro Mexicano...*, op. cit. p. 141.

charro representa a los peones que suben de status y se da esa fusión simbólica, ficticia, imaginaria.”<sup>91</sup>

Por tanto, además de generar una nueva estampa al mariachi, el traje charro estaría suplantando los elementos de vestimenta original de los músicos mariachis, los cuales en esencia eran prendas de corte indígena que usaba el peón y el campesino, la sustitución de la ropa estaría desindianizando al mariachi y ese papel de relativa inferioridad plasmada en la estructura social del campo se estaría reflejando en la reconversión de esta figura musical, donde los elementos empoderados en una clase alta resaltan y los caracteres derivados de una clase social menor son hechos a un lado.

Toda una disputa histórica se estaría reproduciendo con la mezcla del mariachi original con el traje de charro, pues desde antaño con la ocupación de Mesoamérica por parte de los españoles hasta la Revolución mexicana lo que ha estado en disputa es la tierra, y con ella sus raíces y tradiciones de las cuales una de las más valiosas es el mariachi que es un producto de la tierra pues este es el resultado de una gran evolución de la música popular y sus ejecutantes que se dispersaron por Jalisco y zonas allegadas esto lo llena de autenticidad respecto a una época en particular, es un fenómeno que procede de varios lugares y a partir de un largo periodo de tiempo donde se ha dejado condensada la historia de nuestro pueblo<sup>92</sup>.

Lo anterior quiere decir que el mariachi representa una determinada temporalidad, donde el campo es el escenario, y los trabajadores de éste (llámese capataces, terratenientes e indios) son los actores que interactúan, toda una dinámica que describe muy bien François Chevalier en su libro *La formación de los latifundios en México haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII (1999)*, donde describe de manera detallada esa apropiación de la tierra por parte del criollo, lo cual deja al indígena como un subordinado, después de la conquista, diversos hechos de apropiaciones ilegales, acaparamiento, cesiones por servicios a la corona o ventas de terrenos, por parte del español sería la base de las futuras haciendas,<sup>93</sup> en las cuales se introduciría por un lado el traje de charro como elemento de trabajo, y por el otro la música del mariachi como un

---

<sup>91</sup> *ibid.*

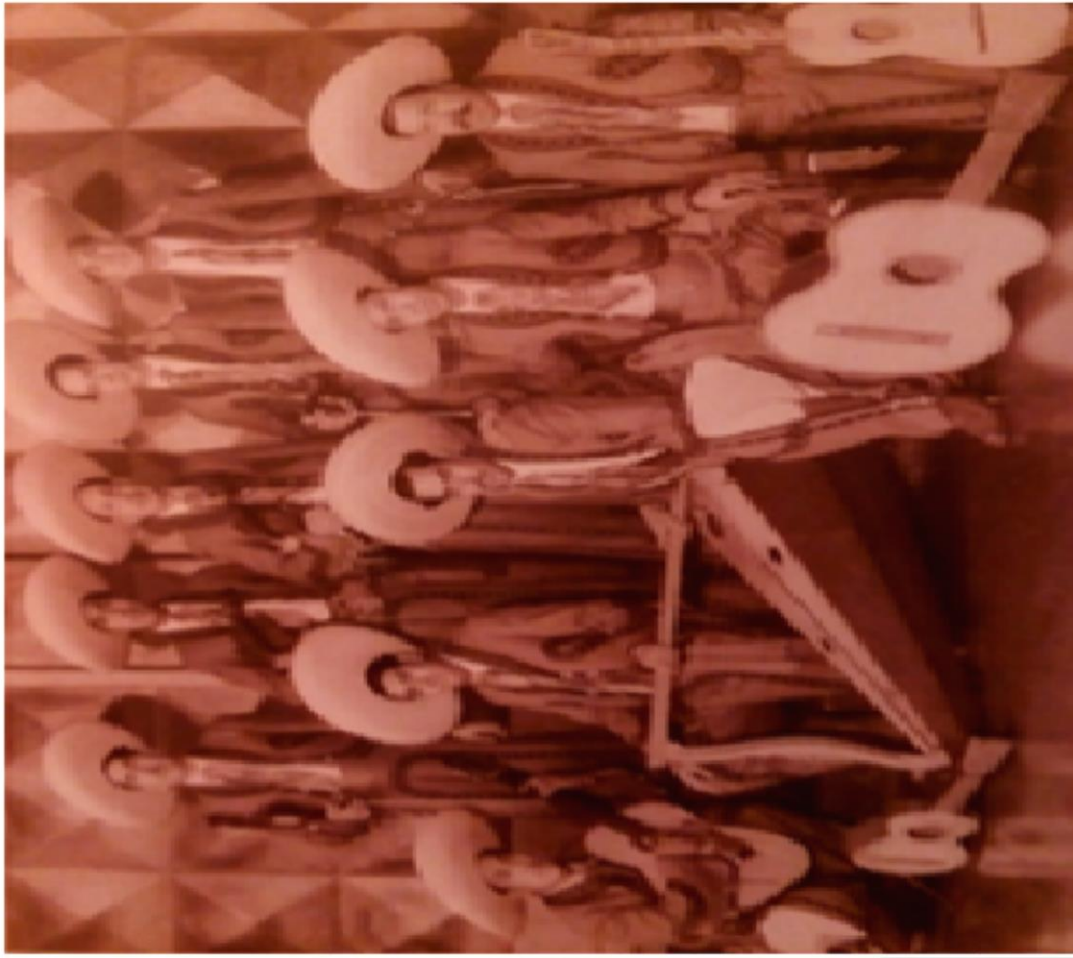
<sup>92</sup> MURIÁ, José, *op. cit.*

<sup>93</sup> CHEVALIER, François, *La formación de los latifundios en México haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*, 3ra Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 227.

actor de fiesta, estos dos elementos interactuarían, por un lado el rancharo criollo y por el otro el mariachi del siglo XIX.

Hasta este momento, es muy interesante lo que se ha reflexionado en relación al traje charro y su inclusión por parte del mariachi; pues fue un cambio influenciado desde las orquestas musicales del momento que vestían ya de charro, sería una yuxtaposición de un elemento de una zona geográfica distinta al Occidente mexicano (zona geográfica donde se desarrolló el mariachi a finales del siglo XIX), mientras que el traje de charro tenía presencia netamente en el Norte (tierra por excelencia de la cría de ganado), esto quiere decir que una característica elemental norteña se acentuó como indispensable en el mariachi a su llegada a la capital.

Un ejemplo visual de la diferencia entre los atuendos norteños y sureños se puede observar en el gráfico ubicado al final de este apartado (Imágenes 8 y 9); donde a la izquierda se muestra una indumentaria sencilla y propia del centro y del Occidente mexicano, la vestimenta nítida del mariachi regional con sombrero de palma, ropa de manta, guaraches y ceñidor, mientras que a la derecha se observa el nuevo mariachi con la inconfundible galantería del traje charro, inconfundible y tradicional ropa del norte mexicano armada de sombrero de fieltro, corbata, chaquetín y pantalón adornados, rematando con las botas.



**Imagen 8 y 9. A la izquierda se expone el mariachi original con sus elementos característicos; a la derecha se muestra al nuevo mariachi ya vistiendo el traje de charro. Fuente Jesús Jáuregui.**

Con la adopción del traje de charro se puede intuir que aquel mariachi desarrollado a principios del siglo XX acogió dicho atuendo en primera instancia por una necesidad impuesta, pues su música se estaba desarrollando en un entorno distinto al que conoció en sus regiones, estaba tocando para otras personas, para otros gustos y en circunstancias radicalmente distintas, era menester sobrevivir en un mercado de música donde los grupos de mariachi empezaba a ser un éxito, era necesario pues avanzar con la corriente, y si la tendencia en la música de orquesta era el traje charro, era menester adoptarlo, así lo entendió el francés Curí en aquel lejano 1884; y en segunda instancia porque esa misma adopción emanada de la misma elite no vio prudente, de buen gusto o buena presentación que los grupos de mariachis vistieran con las ropas de siempre, prendas sencillas, de aspecto viejo, de origen indígena, etcétera, esto en su entendimiento no reflejaba un atuendo de gala típico, lo más asequible era vestirlos con prendas que mostraran folclor, pero de su mismo entorno de clase, es decir no se desapareció el mariachi antiguo, más bien se le modificó al aplicarle nuevos elementos. Con dicha mecánica se le redujo su esencia indígena y se le dio un tono de clase específico, más apegado a lo criollo, a lo catrín, a la figura hacendada, un nuevo formato e imagen de lo popular representado en la indumentaria charra.

### **3. El mariachi en la radio y la trompeta como nuevo instrumento.**

Ya se ha visto un asentamiento exitoso del nuevo mariachi en la capital del país, seguido de una incorporación del traje charro a su indumentaria oficial, ahora bien, para completar la exposición de sus nuevos elementos característicos toca hacer mención de la trompeta, que va de la mano con la inclusión de los mariachis en la radio. Cabe mencionar que no hubo un cambio radical en el resto de los elementos del mariachi, pero si hubo una adición que cambiaría la dinámica musical mariachera, quedando armado el grupo en su versión moderna con una categoría melódica conformada por voces humanas, las trompetas y violines, y a su vez una segunda categoría constituida por el guitarrón, la vihuela, la guitarra sexta y, eventualmente el arpa diatónica.<sup>94</sup>

La inclusión de la música del mariachi en la radio mexicana en las primeras décadas del siglo XX está relacionada con la trompeta, pues el del mencionado instrumento se deriva de la idea de que es necesario un sonido recio y agudo para emitir los repertorios mariacheros al público por medio de transmisiones radiofónicas; para ello, la música del

---

<sup>94</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit. p.279.

mariachi con la trompeta pasaría a ser un sonido más duro y más moldeable para las grabaciones de temas y presentaciones en la radio, características idóneas que se le atribuyen a Emilio Azcárraga Vidaurreta, fundador de la XEW, y quien al escuchar el mariachi de cuerdas de Cirilo Marmolejo llegó a expresar su descontento porque el mariachi no hacía suficiente ruido.<sup>95</sup>

La llegada de la radio a México se daría en 1910 y su función sólo era experimental: para los años veinte, específicamente en 1923, se comienza a popularizar pero aun estando relegado a pequeños núcleos. En 1922 se funda la Liga Nacional de la Radio, cambiando de nombre por el de Liga Central Mexicana de la Radio, la cual sería el precursor de Cámara Nacional de la Industria de la Radio y Televisión (CIRT). Finalmente, sería para 1930 que arrancarían operaciones la XEW, fundada por Emilio Azcárraga Vidaurreta.<sup>96</sup> Mas a pesar de la llegada de esta estación, ya había transmisiones radiofónicas de mariachi en ese 1930, tal fue el caso de la Hora Carta Blanca, programa radiofónico anunciado en el periódico La Prensa del 9 de Junio de 1930 y en donde se promocionarían sones como *El toro*, *El Xigualteco*, *Las Olas de la Laguna*, *El Gavilancito*, *El Jilguerillo*, *El Negrito*, *El Lucerito*, *El Ciervo*, *El Camino Real de Colima*, *La Chaparrita*, *El Pitallero* y *Las Campanitas del Rosario*, interpretados por el mariachi autentico de Cocula.<sup>97</sup>

La presencia del mariachi en la radio se puede ubicar en la década de los veinte, pues aunque es verdad que con la llegada de la XEW se intensifican los conciertos de mariachis, a mediados de la década de 1920 ya había transmisiones de música de mariachis: “De hecho, cuando se conforma el nuevo sonido del mariachi hacia 1936, los programas de mariachis por radio tenían más de una década.”<sup>98</sup>Hacia 1934, uno de los mariachis lanzado al estrellato sería el Vargas, un grupo ya enfundado en al traje charro y que junto a la Banda de Policía del Estado Mayor Presidencial y la Típica de la Ciudad de México, destacaría en la toma de protesta del general Lázaro Cárdenas donde, cuenta Silvestre Vargas, el público los ovacionó fuertemente, mientras Don Miguel Lerdo de Tejada (músico, compositor, y director de orquestas típicas) pondría todo su empeño para dar a conocer a su conjunto mariachi; así como también los promovió con Emilio

---

<sup>95</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis...*, op. cit. p.43.

<sup>96</sup> ZURITA GONZÁLEZ, Jesús, *La Radio en México*, Centro de Estudios del Instituto Federal de Telecomunicaciones, México, 2016, p.2.

<sup>97</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis...* op. cit. p.79.

<sup>98</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, op. cit. p.104.

Azcárraga Vidaurreta, llevándolos al estudio 7 de la XEW para pactar un contrato y así actuar en su programación.<sup>99</sup> Ya para mediados de la década de los treinta, la presencia de los mariachis en la radio se estaba configurando como una tradición, pero la implementación de la trompeta no sucedía aun, pues la llegada de la música mariachera a las estaciones de radio sería nada más la antesala para la llegada del instrumento sonoro que después se volvería fundamental y que en buena parte de transmisiones radiales estaba ausente en la década de los treinta, así lo manifiesta Miguel Martínez:

Llegué a escuchar por radio al Mariachi Pulido, que aún no usaba trompeta (1933). En radio educación Pública (XFX), también escuchaba a otro mariachi, el de Don Cirilo Marmolejo. Ellos estaban empleados en el Departamento del Distrito Federal, en Acción Cívica. Se escuchaba sin trompeta pero con clarinete. Otro fue el mariachi de Don Cruz Rodríguez. Y buscando en el cuadrante escuchaba a otro mariachi por la XEB, la estación del “buen tono”, que era el Vargas de Tecatitlán. Todos sin trompeta, prueba esta de que el público no la aceptaba. Por lo tanto, casi no se usaba la trompeta ni el cornetín en el mariachi.<sup>100</sup>

El éxito de la trompeta en el mariachi a mi parecer recaería en su sonido recio y a la vez agudo, el cual desde antaño fue fundamental y versátil, pues desde la antigüedad se manifestó lo fundamental de su sonoridad, inaugurando su existencia con el empleo de cuernos de animales muy útiles por su sonido hueco de dos a tres tonos, siendo eficaz gracias a que su sonido se podía extender a grandes distancias; muy útil en diferentes acontecimientos de caza y bélicos. Ya con el empleo de los metales se fue confeccionando como un aparato sonoro con base en estos materiales: los hebreos lo consideraban un objeto sagrado, pues creían que era un artefacto entregado por Dios a Moisés; en Grecia existió un gremio de trompeteros que llegaban a amenizar las pruebas de las Olimpiadas; en China sería modificada a una forma llamada *telescópica* con tubos encajados, *helicoidal* que era usada en rituales budistas y *suona* que era como el oboe; en la época medieval, su fabricación era a base de aleaciones y fue conocida como *claro*, la cual era popular entre la nobleza y en el uso militar, así como en el entretenimiento. Dichos usos a final de cuentas harían de este artefacto un utensilio de uso común<sup>101</sup>

La trompeta sería un instrumento sonoro muy móvil, como se vio anteriormente, es un objeto disonante que desde sus comienzos fue adecuado en muchas actividades, era y es un artefacto que puede ser cualquier cosa, y en México además de pasar por algunos

---

<sup>99</sup> *Ibid*, p.109.

<sup>100</sup> MARTÍNEZ, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias...*, op. cit. p.44.

<sup>101</sup> MARTÍNEZ QUIJANO, Luis, *La trompeta en el género mariachi*, Universidad Francisco José de Caldas, Colombia, 2015, p.30-31.

de los usos ya mencionados, terminó siendo la herramienta icónica del mariachi inclusive se colocó por encima de elementos más viejos como los cordófonos respecto a representatividad, pues la trompeta llegó a ser no sólo un elemento fundamental sino que se instaló como el centro canónico de la música mariachera alterando el equilibrio entre los cordófonos y la misma imagen sonora de los grupos, llegando con ello a ubicar a los intérpretes de esta música al grado de artistas “de nota”, dejando a un lado la categoría de músicos empíricos o aficionados.<sup>102</sup>

La llegada de la trompeta al repertorio de instrumentos del mariachi era un acontecimiento que a mi parecer era inevitable, pues a lo largo de su historia los grupos mariacheros incluyeron distintos elementos en su ejecución, tal fue el caso de las guitarras, la vihuela, clarinetes, el arpa, baile sobre tarima, etcétera, ¿Por qué no esperar que un instrumento tan versátil como lo es la trompeta se incluyera también con el tiempo? Ahora bien lo que a mi parecer hace ruido en su introducción es el artífice de la inclusión, un empresario que tiempo después sería el antepasado de una de las familias más poderosas del país, un personaje ajeno a las dinámicas populares de donde surgió el mariachi, tanto el nuevo como el viejo, un individuo que en su vida puso un pie en Garibaldi o el Tenampa, Emilio Azcárraga Vidaurreta. “Según él, se escuchaba más alegre el mariachi con trompeta, y como dueño y gerente de XEW ¿Quién dice algo del señor juez?”<sup>103</sup>

Pero la trompeta sólo sería la punta de lanza en el cambio del mariachi. Con este sonido se logró acoplar a los géneros, por ejemplo la cumbia y la salsa, los cuales se pueden encontrar en grabaciones del Mariachi México de Pepe Villa (1983); también se integraría al danzón, esto de la mano del Mariachi Michoacano de Rafael Arteaga (2002), ni qué decir de los boleros que se pueden encontrar interpretados por el Mariachi América al estilo de baile (2006)<sup>104</sup>. De igual forma se generó una combinación aún más audaz con música rock, por ejemplo, interpretada por el Mariachi Gama 1000 en una música especial para fiesta (2007), ni qué decir de la banda norteña, que de las interpretaciones del Mariachi Banda Nueva Galicia, ejecuta sus temas con banda y mariachi; también existe una conjunción entre el género ska y el mariachi, de la autoría del grupo Inspector; la música clásica también hace presencia en los ritmos mariacheros, interpretada por el

---

<sup>102</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México...*, op. cit. p.104.

<sup>103</sup> MARTÍNEZ, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias...*, op. cit. p.44.

<sup>104</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México...*, op. cit. p.280, 281.

Mariachi Nuevo de Tecatitlán, se asiste pues a una configuración de nuevos géneros y nuevas composiciones en mi opinión a partir de la llegada de la trompeta, la cual incluso se llega a acoplar al género guapango que configura un mariachi guapango ya con trompeta a lo cual asevera Jesús Jáuregui es gracias a la subordinación de la música mariachera hacia los medios de comunicación masiva, pues se llega a modificar la estructura y duración de desminadas piezas porque no entra adecuadamente en una grabación de disco, y a su vez también se busca un mercado nuevo de distribución, se conforma la construcción de nuevas letras que no eran regionales y se crean nuevos genero musicales.<sup>105</sup>

La trompeta y la radio fueron los puentes de apertura en el mariachi hacia otros géneros musicales, nuevas letras y nuevas formas de mercado; la trompeta muy probablemente tuvo éxito por la versatilidad sonora con distintos ritmos y arreglos pues “hoy, la trompeta moderna se usa en casi todas las formas de música contemporánea, incluida la clásica, jazz, swing, rock, blues, pop, ska, funk, mambo, guaracha, merengue, cumbia, salsa y polca”<sup>106</sup>, llegando a ser un instrumento muy variable y que al ser un cimiento dentro del nuevo mariachi, lo llevó a compaginar con otros ritmos. En el caso de la radio este nuevo elemento fue una transición del viejo al nuevo mariachi, un elemento al igual que el traje charro que haría de este ícono musical algo nuevo en su confección moderna, pues lo redirigiría a un nuevo público, a nuevos géneros musicales de la mano con la trompeta y se crearía alrededor de los ritmos mariacheros un nuevo repertorio de letras y composiciones llenas nuevas mensajes y nuevos valores; se estaría asistiendo por tanto a la llegada de un inédito elemento cultural, tradicional y de identidad para el mexicano. La trompeta sería ese nuevo elemento que dotaría al mariachi de un nuevo concepto, impactando en su sonido, en la duración de los temas y en su género musical.

Hasta este punto del capítulo dos se ha asistido a una serie de reacomodos de las expresiones populares del viejo Occidente mexicano donde están presente formas de promoción de la cultura que siguen en sus métodos una fórmula que consiste en ignorar los elementos y caracteres del mundo indígena, poniendo en su lugar reinterpretaciones o estampas muy diferentes a las del fascinante y rico mundo del México prehispánico que aún subsistente hoy en día; por último, la dinámica mencionada anteriormente sería la antesala y la base de construcción del símbolo nacional al cual llegaría a convertirse el

---

<sup>105</sup> JÁUREGUI, Jesús, *Origen del mariachi*, entrevista..., *op. cit.*

<sup>106</sup> MARTÍNEZ QUIJANO, Luis, *La trompeta en el género mariachi...*, *op. cit.* p.34.

mariachi a mediados del siglo XX durante la llamada época dorada del cine mexicano, donde a partir de los nuevos elementos como la trompeta, el traje de charro, los nuevos ritmos, la radio y demás medio de comunicación se comienzan a construir por medio de películas y nuevas letras diferentes imaginarios colectivos y determinados símbolos encarnados en personajes con una estampa, actitud y sistema de valores determinados, los cuales junto con una nueva retórica van poco a poco creando un sentimiento nacionalista y legitimador



## Capítulo III

### **El mariachi: su conversión a icono nacional mexicano durante el siglo XX**

La sociedad existente en la Ciudad de México y de buena parte de otros lugares del país a inicios del siglo XX ya conocía al mariachi, esto gracias a la importante promoción que se le hizo a su música a través de conciertos radiofónicos y grabaciones de discos, pero sin duda el éxito de esta música se alcanzaría a mediados del siglo pasado con el cine, pues aunque los ritmos mariacheros eran conocidos la expansión y el agrado no eran totales en el territorio.

La industria del cine haría acto de presencia en el país de manera importante durante los años cuarenta y cincuenta en el área del entretenimiento, para la época el fenómeno mariachero se disparó al presentar en la pantalla grande largometrajes de corte campirano; aunado a esto, de la mano de personajes políticos y empresariales el mariachi sería auspiciado y presentado en diversos lugares de México y el extranjero. Después de la Revolución Mexicana la época del amor por el campo despertaría, y el mariachi se convertiría en el portavoz musical más importante de las zonas rurales, diversas figuras políticas además de su gusto por la música del mariachi usarían el encanto de sus ritmos para buscar legitimar sus aspiraciones, situación que le dio cabida dentro de algunas altas esferas y poco a poco lo fueron convirtiendo en una figura musical representativa de México, dicha perspectiva se reafirmaría en los filmes a través de iconos cantores y un determinado discurso en las letras que se ejecutaban en las presentaciones cinematográficas.

Siendo más específico, en este capítulo repasare la conversión que tuvo el mariachi, de ser un fenómeno musical del Occidente mexicano, a un icono nacional a través de la aceptación que adquirió por parte de la alta clase mexicana, situación que le valió una metamorfosis no sólo de ropas e instrumentos, sino en su esencia propia, respaldada en un entorno campirano y originario, de los cuales procede su real y auténtico valor legitimador, todo ello sería trastocado y remodelado a partir de una nueva estampa dirigida a representar a la sociedad de una nación (México), a una clase y un color de piel determinado (la raza blanca y la alta clase) y un sistema de valores y costumbres

específicos, todo un cumulo de características que en el mariachi original no eran relevantes o tenían un sentido muy distinto.

## **1. La adopción del mariachi por parte de la elite política mexicana.**

En este apartado hablaré de una dinámica de cambio, la cual ya ha sido tratada respectivamente tanto en el primer y segundo capítulo; para empezar la abordaré desde la esencia que tenía el mariachi durante el siglo XIX y que posiblemente provenía desde antes, en donde su desenvolvimiento era un disfrute exclusivo del pueblo, del hombre común y era repudiado por las altas esferas de la época: “Mientras el mariachi era combatido (por un cura), despreciado (por la elite tapatía) y prohibido (por el gobierno de Michoacán), era extensa e intensamente disfrutado por el pueblo y por algunos de sus líderes genuinos, como Manuel Lozada”<sup>107</sup>. Como se recordará, y reforzando la cita anterior, el mariachi del siglo XIX, era un fenómeno del vulgo, del populo, efímero, informal, escandaloso, insalubre y de mal gusto para la perspectiva de las clases acomodadas, pues estas preferían tertulias amenizadas por música de corte europeo, como operas, conciertos de piano u orquestas militares; de ningún modo se rebajaban a ser partícipes de los jolgorios del mariachi. Pero para inicios del siglo XX, esta tendencia cambió, los círculos poderosos fueron abriendo sus gustos a los ritmos mariacheros, empresarios, gente adinerada y políticos le fueron dando cabida en sus entornos, tal fue el caso de terratenientes de Jalisco que se en jactaban de su tradición mariachera ante Porfirio Díaz, para posteriormente presentarlo como algo pintoresco en la fiesta de Chapultepec de 1907 en honor al mandatario representante de la nación estadounidense.<sup>108</sup>

El cambio fue claro, el amigable acercamiento de las elites a la figura musical mariachera fue un movimiento nada sutil, así consta en las fuentes y testimonios que se han presentado aquí; y es precisamente dentro de la aludida aproximación donde me adentrare más detalladamente. Ya me he referido al evento de bienvenida de Porfirio Díaz a un embajador norteamericano, pero más allá de este acontecimiento existen diversos personajes de corte político que vieron al mariachi como un elemento agradable para sí o para sus diversos propósitos, tal fue el caso de los diputados jaliscienses Alfredo Romo e

---

<sup>107</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, op. cit. p.58.

<sup>108</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p. 58.

Ignacio Reynoso, quienes trabajaron para promover la llegada del mariachi de Concepción Andrade a los festejos de cumpleaños del mismo Reynoso. Este sería uno de los inicios de esta música en el ambiente de la elite, incluso en ese evento serían escuchados por músicos del Conservatorio Nacional, compositores y el maestro Miguel Lerdo de Tejada.<sup>109</sup>Otro caso de inclusión que se puede citar es el del presidente Abelardo Rodríguez, de quien se llegó a decir hacía en una revista titulada *Sucesos para Todos* con fecha de publicación del 29 de diciembre de 1959 que el político en el año de 1933 en una visita a Cocula ya como Presidente de la Republica sin limitar esfuerzos se deleitó con la presencia del mariachi en dicha época a través del entonces General Ramón Rodríguez Familiar.<sup>110</sup>Para acompañar los dos testimonios anteriores mencionare otro más, que tiene que ver con el General Álvaro Obregón, el cual al acaecer la muerte de Carranza emprende su candidatura para presidente de la república, razón por la que los señores Zabarán y el Doctor Rodríguez cumplen una promesa en el año de 1920 a Cirilo Marmolejo y su mariachi de integrarlo a amenizar un convite en un restaurante llamado El Rancho Blanco en el pueblo de Los Remedios, en honor al General Obregón.<sup>111</sup>

La tendencia era clara: un gusto y una atracción por la música del mariachi se gestó en la clase política de aquella época; esto pudo ser en gran parte por la procedencia de los políticos, pero también quizá por la influencia de la Revolución Mexicana que traía tras de sí una euforia nacionalista, donde los oprimidos habían logrado imponerse a una elite tiránica. La imagen de las masas se levantaba como una fuerza que podía ser protagonista en el escenario político nacional y dentro de ese ambiente el mariachi sería un símbolo importante en cuanto al ámbito de tradición en el nuevo régimen, ya que “con la Revolución de la segunda década del siglo XX, se afianza una nueva tendencia nacionalista que determinará transformaciones importantes en la música mexicana”<sup>112</sup>

Pues bien, la semilla sembrada en aquella *Garden Party* porfiriana había echado raíces, generando un gusto importante hacia la música mariachi por parte de la clase política. Pero ¿Qué tuvo que suceder para que el mariachi fuese aceptado e incluido por la ya mencionada elite política? La respuesta recae en los cambios que sufriría esta música popular a nivel folclórico (pasando de ser un suceso de escándalo o desorden

---

<sup>109</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis en la Ciudad de México...*, op. cit. p.66.

<sup>110</sup> HERMES, Rafael, *Ibid*, p. 94.

<sup>111</sup> HERMES, Rafael, *Ibid*, p. 124

<sup>112</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, op. cit. p.63.

público durante el siglo XIX, a una música típica mexicana), es decir la aceptación del mariachi por parte de la alta clase surge al darle un tinte de fenómeno cultural a su música, con esto la figura (político, empresario, etcétera) ligada a ésta, sería vista como una figura culta en primera instancia y en segunda como un promotor de sus propias tradiciones; agregándole a ello el factor de la legitimidad de sí mismo, pues la correlación entre los ritmos mariacheros y la gente ajena a las elites que la experimenta es fuerte, y en dicha masa recae el papel de reconocimiento y aceptación hacia los grupos hegemónicos, los cuales se servirán de los símbolos culturales que son importantes para los individuos que van a ser gobernados; como bien menciona Jesús Jáuregui respecto al tema de la aceptación del mariachi: “Los grupos hegemónicos requieren símbolos con raigambre popular”<sup>113</sup>.

Recapitulando, la clase política de aquel tiempo entendió que el mariachi poseía una alta carga de identidad e influencia multitudinaria, era una estampa que reflejaba las tradiciones más arraigadas del país, gustaba a las masas, y en general los representaba, por tanto era menester ligarse a él para crear una simpatía, contexto que se reflejó durante la conmoción que atravesaba el terreno político de aquella época en Jalisco, pues dicho territorio era uno de los más inestables comparado al resto del país, pues llegó a cambiarse en diez y nueve ocasiones la gubernatura de 1917 a 1930, todas ellas en medio de intrigas, insurrecciones armadas, conspiraciones y elecciones, una de tantas confrontaciones que se daría sería entre el mandatario estatal José Guadalupe Zuno (apodado el *cacique de Jalisco*) y los diputados Alfredo Romo e Ignacio Reynoso, los cuales patrocinan en 1925 el arribo del mariachi de Concepción Andrade a la Ciudad de México, buscando con ello hacerse notar en los medios capitalinos para neutralizar el poder y la influencia de su rival político<sup>114</sup>.

Pero el anterior testimonio no fue el único caso que reflejó la relación de estos personajes con las notas mariacheras, el próximo que citare muestra un gusto de estos políticos por con la música de mariachi; el escenario sería la casa de Ignacio Reynoso, la cual es descrita con una estructura ostentosa en forma de una C, contenía un despacho y una sala amplia en su frente, con las recamaras corridas y un comedor amplio, complementando con una cochera en el fondo donde podían ser acomodados hasta cuatro vehículos. En dicho lugar se celebrarían las posadas de 1925, en donde en el

---

<sup>113</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p. 58.

<sup>114</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p.70 y 71.

repertorio de diversión se incluyeron bailes de salsa, música de victrola y una pianola que tocaba tangos, valeses, danzones, pasos dobles, blues, fox-trots y como intermedio un mariachi de Cocula hacia las delicias del público con sones y canciones de aquellas regiones<sup>115</sup>. En las dos remembranzas que cito, se puede notar una relación entre la música y sendas figuras políticas, también se denota un gusto de estos personajes por los grupos de mariachi pues se incluiría su música en una celebración íntima de Reynoso; aquí habría dos líneas importantes a resaltar, la primera ya se comentó y sería un acercamiento a la tradición por estrategia política, pero también en ello existe un gusto del empleador por estas melodías que surge muy posiblemente por la procedencia de estas personas; se estaría desarrollando por tanto en la inclusión del mariachi una nueva imagen por parte de sectores del mismo sector urbano de la capital, pero también por personajes que promovían en dicha edificación la tradiciones de sus terruños ya sea para legitimarse más, o por un gusto personal, un fenómeno singular pues como ya he mencionado en los dos capítulos anteriores en las regiones del Occidente las autoridades y personas acomodadas no tenían un gusto y agrado por la música mariachera.

El mariachi pues fue entendido por la clase política como un ícono popular y ya incluido en sus repertorios de gustos personales, la dinámica de adopción se dio a tal grado que estuvo presente en acontecimientos políticos de alta relevancia; esto ya durante los años veinte con músicos mariachi favorecidos por diversos personajes de la política mexicana en la capital del país, prueba de ello son las crónicas y fotografías periodísticas que muestran los acontecimientos trascendentales de la política nacional<sup>116</sup>. Pero como escribí antes, esta aceptación obedeció al cambio que sufrió el mariachi: Hay que recordar que en sus orígenes las fiestas que rodeaban a este fenómeno musical eran vistas por las clases acomodadas del siglo XIX como eventos de mal gusto, pues los catalogaban como sucesos llenos de riñas y escándalos en donde incluso llegaba a haber decesos, estaban rodeadas de focos de infección, concurrían y tocaban personas con poca educación, no había galas, sólo ropas humildes y comunes, eran eventos que duraban días y donde la constante era la embriagues y el exceso de ruido, todo un círculo ampliamente lejano a las elites de la época. Pues bien, dicha situación se depuraría, ya que era claro que un mariachi de este tipo no podía ser presentado ante mandatarios o políticos, ante medios de comunicación, ante el público de un festejo patrio, en una campaña política o en un concurso internacional, el artista entonces no podía ser invitado

---

<sup>115</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis en la Ciudad de México...*, op. cit. p.88.

<sup>116</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, op. cit. p.76.

(según el imaginario de la elite) con las ropas humildes que normalmente usaba, o impulsando los tradicionales jolgorios de la gente de a pie, era necesaria una estampa más formal o de más gala, ante lo cual se implementaría una ropa que para la época ya era icono representativo del país pues “el primer símbolo nacional masculino de México fue el charro, y se conforma y se consolida como tal a mediados del siglo diez y nueve”<sup>117</sup>. Pero claro, lo anterior no quiere decir que los mariachi con la estampa original no existieran en presentaciones o en algún otro evento, los había como se verá más adelante, lo que yo trato de explicar es que para inicios del siglo XX la clase acomodada veía necesario presentar un mariachi con un vestuario que para ellos fuera una buena carta de presentación, una maniobra para mi estética que fue todo un éxito pues incluso llego a tocar el gusto en esta música del presidente Abelardo Rodríguez, quien al llevar a la capital un mariachi en el año de 1933 le exigiría que vistiera de charro en sus presentaciones<sup>118</sup>. El cambio fue un éxito en la vestimenta, se debía mantener una estampa campirana, la cual debía ser grata y que reflejara la oriundez de la música, pero no una celebración cualquiera, sino lo que para la elite significaba una fiesta típica del pueblo; pero eso no llegó de golpe, el cambio fue progresivo pues en primera instancia los músicos emigrados usarían sus ropas de siempre, ejemplo de ello es el mariachi de Concepción Andrade que al arribar a la capital ejecutó su música con ropas típicas: esto se refleja en unas fotografías mostradas en los periódicos *Universal* del nueve de agosto de 1925 y *Excélsior* del cuatro del mismo mes y año, donde se muestra al mariachi de Andrade que no porta uniforme y sólo viste su ropa ordinaria sin sombrero, armado con dos violineros, dos guitarrones (con quinta de golpe y sexta), un guitarrero y un clarinetista<sup>119</sup>. Lo anterior indica que durante los años veinte, aun no estaba acentuado el traje charro como una estampa específica del mariachi; sí era usada por algunos grupos y muy probablemente sólo durante presentaciones o concursos pero la vestimenta charra no era un requisito fundamental, ejemplo de ello se puede ver con el mismo mariachi de Concepción Andrade en su visita a La Villa de Guadalupe en 1927, donde lucen los tradicionales huaraches, el ceñidor, ropa de manta, además de arpa, violines y guitarras, con sombrero, acompañados de una bailarina (Imagen 10). Los músicos mariachis por tanto en su llegada a la capital tocarían con sus ropas normales, para ellos no era necesario el uniformarse, esa idea surge de los sectores que lo querían promocionar y dar a conocer, sectores como ya mostré en su momento pertenecían a la alta clase.

---

<sup>117</sup> JÁUREGUI, Jesús, *Origen del mariachi*, entrevista..., *op. cit.*

<sup>118</sup> HERMES, Rafael, *Los Primeros Mariachis en la Ciudad de México...*, *op. cit.* p.95.

<sup>119</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *op. cit.* p.73.



Imagen 10. Mariachi de Concepción Andrade en su visita a la Basílica de Guadalupe en 1927, luce sus vestimentas originales. Fuente: Jesús Jáuregui.



Imagen 11 y 12. Mariachis en la Ciudad de México sin la indumentaria charra, que para los años veinte ya estaba presente en muchas agrupaciones. Fuente Jesús Jáuregui.

Para los veinte el traje charro en el mariachi era ya algo conocido y que de alguna manera se buscaba como artículo de buena presentación debido a los estándares que marcarían las agrupaciones auspiciadas que ya portaban la indumentaria, pero esta tendencia era inalcanzable para los mariachis que laboraban en las calles, pues para estos músicos que no entraban en presentaciones de alto rango no era redituable vestirse así (imagen 11 y 12), el traje estaba en definitiva fuera de su poder adquisitivo, ya que en la década de los veinte y los treinta los mariachis tenían serias dificultades para vestirse de charros, pues el dinero para pagar tan cara indumentaria era radicalmente insuficiente.<sup>120</sup>

En el caso de la presentación del mariachi de Concepción Andrade en la Villa de Guadalupe o en sus apariciones en las estaciones del *Excélsior* y el *Universal*, probablemente no era menester una presentación de gala, pues en el primer caso podría pensarse que al ser un santuario la vestimenta en una visita así pasaba a segundo plano, se podría suponer incluso que era mucho mejor asistir con sus ropas de siempre ante la mismísima “madre de los mexicanos” siendo dicha visita un motivo más de fe que sólo el mero hecho de tocar. En el segundo caso puede suponerse que al tratarse de sendos conciertos radiofónicos, la presentación pasó a ser irrelevante, y se asistió con ropa normal. Como se ha podido observar, el mariachi llegado a la capital en torno a sus vestimentas siguió la línea de sus lugares de origen: tocar con las ropas de siempre, eso sí lo más pulcras posibles, pero el cambio se daría como ya dije con las presentaciones de más alto nivel y la relación de los grupos y dirigentes con los mismos integrantes de dichos sectores.

Se aplicó, pues, un traje típico del campo y que era de gala: el traje de charro; el cual ya era infaltable en conciertos de talla internacional, que eran auspiciados; tal fue el caso de la Orquesta Típica Esperanza, que en 1931 hacía su presentación en Chicago e incluía tríos rancheros y mariachis que daban a conocer su música como representantes de la tradición musical mexicana en el extranjero; siendo La Típica de la Ciudad de México y el mariachi los que cumplieron con la encomienda de difundir en el mundo el espíritu de la tradición musical de México<sup>121</sup> (véase imagen 13).

---

<sup>120</sup> JÁUREGUI, Jesús, *Origen del mariachi*, entrevista..., *op. cit.*

<sup>121</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *op. cit.*, p.90.



Imagen 13. Orquesta típica Esperanza en Chicago EUA en el año de 1931, incluía a la Orquesta de la Ciudad de México y un mariachi. Fuente Jesús Jáuregui.

Como se puede observar, la estampa de los mariachis provincianos (véase Imagen 11 y 12) es diametralmente distinta a la del traje charro, ejemplo de ello se expone en la imagen de la página anterior y donde se puede distinguir como un primer elemento un rebozo expuesto, lo cual es un gesto claro de mostrar la prenda, el corbatín es nítido, el sombrero con adornos, así mismo la camisa y la chaqueta, un pañuelo, las botas, y al pie de todos, los instrumentos. Toda una reconversión que redefiniría a la música mariachera, con las nuevas galas dejaría atrás las prendas modestas y el mote de jolgorio de mal gusto, para pasar a ser la música vernácula de México, tradición que se afianzaría como una música icónica con una indumentaria única y característica, el traje de charro.

Hasta este punto se ha visto el mariachi introducido en la vida de la elite política mexicana como una figura legitimadora de las pretensiones de algunos políticos como los diputados Reynoso y Romo de Jalisco para ganar simpatías en la capital en contra de su rival político José Guadalupe Zuno en su región durante los conflictos posrevolucionarios, de igual forma se ha visto que a varios de estos sus ritmos les gustaban y lo disfrutaban en eventos privados; igualmente se ha repasado como no todos los mariachi de la Ciudad de México adoptaron la estampa charra a la hora de tocar ya que la inclusión de este atuendo sucede en el momento que se busca darlo a conocer dentro y fuera del país como una tradición, desde 1884 con Curtí hasta los patrocinios de mandatario y políticos mexicanos a inicios del siglo XX, todos ellos integrantes de la clase acomodada del país. Esta tendencia de uniformarse se haría frecuente, pero sólo para los mariachis auspiciados, de gira internacional y algunos que se daban el gusto de adquirir el costoso traje, tal fue el caso del mariachi Vargas que para auspiciar su vestimenta pide ayuda a su presidente municipal de Tecatitlán para comprar sus galas, las cuales serían pagadas con serenatas dominicales.<sup>122</sup> Conjuntando ese carácter de presencia en diversos festejos de personajes políticos, de ser estandarte musical mexicano en el extranjero y su influencia legitimadora, el mariachi toco su punto máximo de posicionamiento en la clase acomodada de México cuando un Presidente de la Republica volvió a un grupo de estos su orquesta de cabecera en eventos públicos y privados. El presidente Lázaro Cárdenas del Río (originario de Jiquilpan Michoacán, lugar de tradición mariachera), contrataría al mariachi Vargas de Tecatitlán y lo pondría a su disposición en la nómina de policías de la Ciudad de México, con ello se hacía de sus servicios y colocaba al género mariachi en los ritmos predilectos de un jefe de Estado (véase Imagen 14).

---

<sup>122</sup> JÁUREGUI, Jesús, *Origen del mariachi*, entrevista..., *op. cit.*



Imagen 14. Lázaro Cárdenas del Río con el mariachi Vargas de Tecatitlán. Fuente Jesús Jáuregui.

## 2. El mariachi en el cine mexicano, apuntalador de iconos y valores nacionales.

El mariachi moderno ya se encontraba en un pedestal, era valorado por una alta clase y su música era un éxito entre el público, plazas, fiestas y calles tenían presencia de música mariachera; el Presidente de la República se deleitaba con sus notas, aparecía en la radio y poco faltaba para que hiciera acto de presencia en un medio comunicativo que tendría su auge a mediados del siglo XX: el cine mexicano. “En las películas de la Época de Oro del cine mexicano, se terminó de confirmar —la imagen sonora y visual— del mariachi moderno. Los ajustes finales corresponden a *Ora, Ponciano* (1936), *Jalisco nunca pierde* y *Así es mi tierra* (1937)”<sup>123</sup>(véase imagen 15 y 16).

Los sonidos del campo, el mariachi, sus notas y ciertas figuras emblemáticas actúan ahora en nuevos entornos que serán una constante en el cine de los cuarentas y cincuentas en nuestro país, rodeadas de una perspectiva construida alrededor de los sectores indígenas, clases medias y marginales de las ciudades como parte de una nación; y emulando el fenómeno que sucedió con el traje charro se repite el hecho, donde un determinado sector social empoderado impregna con su perspectiva los valores, el papel, la identidad y el tipo de espacio que las bases sociales ocuparan en la nueva estructura social, con lo cual se comienzan a formar nuevos valores nacionales representados en películas durante la Época de Oro del cine mexicano, etapa que según la investigadora y docente Siboney Obscura Gutiérrez jugó un papel decisivo en la exposición de las clases bajas en el cine de mediados del siglo XX como respaldo en la edificación de un nuevo Estado, pues según la catedrática de la UNAM si se concibe a la nación como un colectivo imaginado y entendido a partir de una comunidad de memoria y comunidad política cimentadas en un espacio territorial específico, se puede entender el papel del cine mexicano de los cuarentas en la dinámica de edificación de identidad nacional; todo ello debido a que los filmes proporcionarían ciertos “mitos de masas” con los que la sociedad de aquel tiempo se identificó con una modelación del mundo indígena, el entorno del campo, la perspectiva urbana y cosmopolita de los sectores medios y marginales; pues es a partir de esos mitos que surge una clasificación y valoración que generan emociones de pertenencia con el mundo indígena.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, op. cit. p. 116.

<sup>124</sup> OBSCURA GUTIERREZ, Siboney, “Pobreza y construcción nacional en la época de oro del cine mexicano. De la época de oro hasta el día de hoy”, en *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Friedhelm Schmid-Well y Christian Wehr (Eds.), Bonilla Artigas Editores, México, 2015, p.42.



Imagen 15 y 16. Escenas de las películas: *Ora Ponciano* y *Así es mi tierra*. Elaboración propia.

Siendo el cine un mecanismo colectivo de entretenimiento, se trabajarían ciertos valores a través de esta imagen musical en las películas. Uno de los primeros filmes que llevaron el cine nacional a un nivel importante respecto a la construcción de una identidad, fue *Allá en el rancho grande* (1936); pues éste “Fue un gran éxito de esa década. Este Melodrama ranchero demostró algo que hoy parece obvio: lo que se esperaba del cine mexicano eran películas mexicanas, o sea, muestras de un muy peculiar color nacional”<sup>125</sup>. En dicho filme se habla de José Francisco Rúelas (Jorge Negrete) caporal de Felipe (Eduardo Noriega) en el Rancho Grande, inmiscuidos en una serie de enredos amorosos en torno a la virginidad de Crucita (Lilia del Valle), la trama se va desarrollando a partir de coplas, bailes y canciones acompañadas del mariachi, ambos personajes protagonizados por Negrete y Noriega son hombres virtuosos en sus roles, además de entrañables amigos. José es un hombre que se hizo en la orfandad, superándose a sí mismo hasta llegar a ser caporal; valiente al salvarle la vida a su amigo, leal con su mujer y diestro corredor de caballos, además de un cantante excelso; mientras el segundo es un hacendado justo con sus peones (virtud heredada de su padre) buen amigo y justo en sus tratos y apuestas, respetuoso de la mujer de su camarada y caporal, ambos confrontados con honor (véase imagen 17 y 18).

Hay que agregar que en filme analizado se destaca el valor de la virginidad femenina como una virtud infaltable en la mujer mexicana si ésta se quiere casar y formar familia de manera correcta, pues en la narrativa se destaca que si no se llega con dicha integridad intacta, la mujer ya no es apta para el matrimonio o un compromiso con el varón (Imagen 6). En este filme se enaltece una figura varonil impecable, llena de valores y virtudes admirables que todo hombre debe cumplir para el bien de su comunidad y sus allegados, un modelo atrayente para las mujeres, las cuales se representan en un rol virtuoso a alcanzar por miedo de la servidumbre hogareña; por medio de la fidelidad, a través del cuidado de su virginidad e inocencia; a su vez son representadas en un escenario de juicios injustos e infamias que atacan su libertad sexual; dichas estampas son reflejadas al público como una especie de anhelo, que hombres y mujeres gustosos se aventurarían a emular, lo cual sigue vigente hasta nuestros días, pues en nuestro entorno social valoraciones como la virginidad, el honor, la fidelidad, la mujer ligada al hogar y una hegemonía del hombre son una constante.

---

<sup>125</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, op. cit. p.112.



Imagen 17 y 18: Escenas de *Allá en el rancho grande*. Elaboración propia.

Jorge Negrete sería el primer icono importante del cine mexicano de los cuarentas, inaugurando la figura del “charro cantor” y “galán cantante”, en el cual se representaba un mítico hombre de campo, una especie de *Chinaco de San Ángel*<sup>126</sup>. A él se le uniría otro icono aún más popular y emblemático, Pedro Infante, que encarnaba simpatía y alegría; un ídolo de cuna humilde que llegó a tenerlo todo; actor multifacético en la música y en sus películas, llegando a combinar sus personajes del México del campo y urbano de su tiempo, haciendo famosas interpretaciones musicales como: *Dos arbolitos*, *La que se fue* y *Un mundo raro*.<sup>127</sup>

Pedro Infante hace una de sus mejores interpretaciones en *Cuidado con el amor* (1954) donde reflejaría de manera impecable su carisma y personalidad, los cuales serían en mi opinión los factores de su fama y conexión con el público; en el filme antes mencionado encarna a Silvestre Allende, quien es un joven hijo de hacendado, que tras no encontrar una razón de vivir en su provincia se lanza al mundo a buscar fortuna, Serafín Estrada (Eulalio González) y Felipe Ochoa (Oscar Pulido) son dos viejos amigos de su padre a los cuales va a buscar para que el ayuden en sus propósitos. Dentro del mundo de la cantada, la fiesta y las apuestas conoce a Ana María (Elsa Aguirre), quien posteriormente se sabrá vive en una casa hipotecada que Silvestre ganó en una apuesta, dándose en este contexto un divertido enredo amoroso donde el joven que encarna Infante busca hacerse con el amor de Ana María, pero a su vez busca junto a sus dos “tíos” encontrar un tesoro que se dice está oculto en la ya mencionada propiedad. El ambiente que se describe en el filme es netamente de provincia, la estampa del personaje que desarrolla Pedro Infante es de un cantante de mariachi, apostador, fiestero y de espíritu aventurero, cosa que Ana María desapruueba pues ella sólo podrá casarse con un tipo decente, trabajador y responsable; la presencia del mariachi es nítida y está en todos los cuadros que representan la fiesta (véase imagen 19 y 20), destacando en primera persona la figura del protagonista cantor con un pulcro traje de charro. Esta película muestra de nuevo una presencia de valores definidos, la honorabilidad y la estampa virtuosa del varón hacia la mujer son una vez más constantes, así mismo se percibe del varón el respeto de su honor moral, pero también destaca la amistad, virtud de todo buen mexicano, pero en este caso se exhibe también su picardía, pues las apuestas y la parranda serán factores a corregir, la fiesta y el folclor es una constante, siendo al final el espíritu honorable y leal del hombre el que saca de apuros a la dama en desgracia.

---

<sup>126</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p.147.

<sup>127</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p.139.



**Imagen 19 y 20. Escenas de la película *Cuidado con el amor*. Elaboración propia.**

Pedro Infante y Jorge Negrete serían los iconos más importantes del cine mexicano de los cuarentas, ambos respaldados en la figura musical del mariachi y la imagen del charro cantor, mostrarían su éxito en el filme *Dos tipos de cuidado* (1953), en donde encarnarían a Jorge el Bueno (Jorge Negrete) y Pedro el Malo (Pedro Infante), dos amigos entrañables a quienes los unía la música y la cantada, la parranda, el alcohol y las mujeres. Tras una discusión entre Rosario (Carmelita González) y Jorge por ser este último mujeriego, terminan su relación y es en ese momento donde surge una supuesta traición de Pedro a Jorge al enamorarse a su ex novia y casarse con ella. Ambos inician una enemistad que es el escenario para que avance la trama, llevando con ello a la pantalla grande uno de los enfrentamientos en coplas acompañadas de mariachi más emblemáticas del cine mexicano, tras una serie de peripecias, roces cómicos y un tanto intensos, se descubre que Pedro se casó con Rosario porque a ésta la habían violado después de terminar su noviazgo con Jorge, a lo cual se restablece el romance roto y la amistad entre los protagonistas. En el filme anteriormente señalado como en los dos primeros se destacan los valores ya mencionados, amistad, lealtad, honor, respeto, valentía y gallardía, de la mujer se exhibe de nuevo la complejidad de su sexualidad donde la violación no es sólo vista como un hecho doloroso sino como un estigma social y moral que las féminas cargaran por siempre, manchando con ello su honorabilidad.

En general, en los filmes analizados puedo destacar el desarrollo de una idiosincrasia muy conservadora por la época, donde se retrata de una representación determinada de una sociedad campirana con valores específicos que son transmitidos en buena parte por medio de una música regional; es decir los comportamientos vienen de las notas, la visión del mundo que se plasma en las películas está siendo legitimado por los sonidos, siendo las canciones y los mensajes que brotan de ellas no sólo un fenómeno folclórico cien por ciento mexicano, sino también los valores que la sociedad realmente mexicana debe emular.

Ahora bien el mariachi dentro de las películas de los treinta a los cincuenta fue una constante a la hora de intentar mostrar el mundo del campo y sus habitantes, pero irónicamente no siempre destacando la figura de las personas comunes en los relatos, y si así era, casi siempre se narraban sus experiencias en torno a su salida de la pobreza y su camino a otro *status* como una perspectiva de éxito, el cual sólo se alcanzaba si se dejaba atrás el terruño donde se vivía y se buscaba la verdadera fortuna en los círculos sociales de la ciudad y la prosperidad que otorga el dinero, tal fue el caso del filme *Ora*

*Ponciano*, donde un humilde peón (eso sí blanco y con estampa criolla) saldría de su terruño para convertirse en un torero de fama mundial.

Sería una constante en las películas las historias de hacendados gustosos de la fiesta, enfundados en su traje de charro, conquistadores de mujeres, bebedores y excelsos cantantes, en donde se priorizaba un comportamiento específico de los protagonistas, pues antes que nada los hombres verdaderamente mexicanos debían ser de tez blanca, valientes, honorables, honestos, gallardos y fieles, pero también fiesteros, mujeriegos, bebedores, amantes de la música y picaros, roles que debían corregir si querían casarse y estar con la mujer que deseaban, las cuales debían ser fieles al varón, vírgenes, educadas, bellas, sumisas y en algunos casos ponerse al tú por tú con el hombre, pues este al final debía dominarlas.

En todo el cumulo de cosmovisiones que se resaltan en los filmes existe un estereotipo específico de valores representado en la alta clase del campo, los hacendados, mientras que indios y peones pasaban a ser personajes secundarios, a veces personajes cómicos o virtuosos gracias al apoyo del hacendado, pero casi nunca se resaltaban sus virtudes propias o las de sus tradiciones o núcleos sociales, casi no se hacían historias sobre el México antiguo e indígena, pocas veces se repasaban a las etnias ni sus valores como sociedad, los filmes siempre presentaron una perspectiva del campo respaldada en el exitoso hacendado, dejando en un plano secundario al indio y al peón, figuras que representaban más la pobreza y la carencia en las películas de la época. Con la configuración expresada anteriormente, la visión del campo se definió de una manera particular. Existiría una interacción entre la elite y los sectores populares, donde las historias se rigen por valores determinados y expresan una estampa específica del hombre blanco como centro de las historias y el estereotipo racial que deberán seguir tanto varón y mujer. Dichas figuras serían diametralmente opuestas a las de los músicos mariachis del siglo XIX (véase imagen 21, 22 y 23), resaltando en su lugar una figura modelo que inmortalizaron Pedro Infante y Jorge Negrete debido a sus cualidades estéticas y sonora pues “además de su cualidad de excelentes cantores, la condición de *machos enamorados*, (tanto en la pantalla como en la vida real)..., Son los ídolos de la canción, los amos de la mujer mexicana y los ahijados de la muerte por eso siguen —cada uno a su manera— en el corazón del pueblo”.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p.141.



Imagen 21, 22 y 23 . Cambio de la estampa étnica del mariachi, donde se sustituye la tez morena del Occidente por la tez blanca. Elaboración propia en base a datos de Jesús Jáuregui.



### 3. De las viejas a las nuevas letras del mariachi: una nueva visión del amor e identidad nacional

Con el mariachi incrustado en medios de comunicación como la radio y el cine no faltaría mucho para que de esta apertura en los medios se conformara un nuevo fenómeno alrededor del dicho fenómeno musical, agregando también a esto las figuras cantoras surgiría la música de mariachi como un género consolidado a partir de ejecutores simbólicos con un estereotipo específico y que con determinados repertorios musicales conjuntados con los filmes, se consolidaría una perspectiva específica de valores sociales y un asentamiento de sentimientos nacionales.

El cine mexicano de la Época de Oro y los mensajes que de él emanaron no serían lo que fueron sin las letras de las canciones mariacheras que llegaron a ser un éxito a mediados del siglo XX; mas sus homónimas del siglo XIX eran muy distintas a las que se compusieron ya durante la época del nuevo mariachi y el cine de oro, un primer ejemplo de lo que digo se menciona en un testimonio de Jesús Jáuregui durante la realización de unas pesquisas durante 1975 en Nayarit, específicamente en la Playa de Ramírez, donde el antropólogo haría una investigación que nada tenía que ver con el mariachi, ahí conoció a un anciano al cual entrevistó y tras varios cuestionamientos el viejo hizo referencia a una época donde bailar sones sobre una tarima con la música del mariachi era una *¡chulada!*, sería por la emoción de la charla que el entrevistado invitaría a Jáuregui a la cantina (un jacal) a beber cerveza y donde tocaría un mariachillo (tres violines, guitarra y guitarrón) que amenizaría con las canciones de *El triste* y *Las Olas de la Laguna*.<sup>129</sup>

El triste

¡Que bonitas campanitas  
se tocaban en Tepic!  
Ahora repican en mi alma,  
acordandome de ti.

Las olas de la laguna

Ya no pesco en los esteros,  
pesco en la orilla del mar.  
¿Cómo puede ser que el mero,  
teniendo tan duro el cuero  
se haya comido al caimán?

Chinita, vamonos p'al mar  
pa' que juntes caracoles,  
yo junto coloraditos  
y tú de todos colores;  
chinita, vamonos p'al mar.

**Fuente: Jesús Jáuregui.**

La narrativa que presenta Jáuregui está situada en un lugar costero, muy rustico, es decir con una estética bastante provinciana, a tal grado que la cantina de aquella región era un jacal, el señor a quien se entrevistó había sufrido hace un año la pérdida de su madre y no había salido para nada de su casa tras el suceso (eso cuenta su hijo

<sup>129</sup> JÁUREGUI, Jesús, *El mariachi...*, *ibid*, p.14.

posteriormente), ante lo cual los recuerdos que emanaron por las entrevistas del antropólogo jalisciense lo hicieron evocar los tiempos de fiesta del baile de tarima y los ritmos del viejo mariachi, llegando entonar dos canciones típicas de su época moza, en cuyas letras se puede identificar una composición inconfundiblemente poética, con rimas sencillas y con una inocencia propia de viejos tiempos, ejemplo de ello se presentan a continuación otros temas de letras de mariachi con la misma estructura:

La viuda

Cada vez que me emborracho  
en el puesto de la viuda  
no quiere darme una copa  
para curarme la cruda.

Amorcito

Amorcito consentidó,  
nada más vine a saber  
si te encuentras disgustado  
por lo que enantes pasó.  
De eso ya no hagas recuerdo;  
disgustos no quiero yo.

Emilia

Oyes Emilia del alma,  
tú eres mi único querer,  
eres jazmín matizado  
cortado al amanecer.

Desengaño

Con un beso te saludo  
y con otro te digo adiós.  
¿Qué no recuerdas que fuimos  
prietitos del mismo arroz?

La perjura

Puse mi amor en el viento,  
y el aire se lo llevó:  
un bien con un mal se paga,  
como a mí me sucedió.

Quelele

El quelele se murió,  
ahí tiene usted nomás;  
ya lo llevan a enterrar  
y los queleles chiquitos,  
quer, quer, quer, quer, quer, quer,  
ahí tiene usted nomás,  
ya se cansan de llorar.

**Fuente: El Universal ilustrado (1925).**

La Güerita

Vengo a hacerte un recuerdo  
de mis canciones.  
Para que sepas que te amo  
linda güerita de mis amores.

México lucido

Dices que te vas, te vas  
para México lucido.  
No lloro porque te vas  
sino porque no te has ido.

La canelera

Hoy te conocí prietita  
y no te pierdo de vista.  
Y yo no sé si tú serás  
una de las de mi lista.

Me dijiste que me amabas  
y me mentiste.  
Nomás vengo yo a decirte  
linda güerita que ingrata fuiste.

Mañana me voy,  
tú también te vas.  
¡Ay por el camino  
me la pagarás!

Con esos ojitos negros  
me vas a correr con él.  
Si tienes nuevos amores  
los tienes que aborrecer.

**Fuente: Disco "Mariachi tradicional de Cirilo Marmolejo" (1933).**

Las anteriores composiciones son temas del mariachi de Cirilo Marmolejo y publicaciones del periódico *El Universal Ilustrado* (1925) ya referenciado anteriormente, donde cabe mencionar se elogian las notas del mariachi colimense como unos ritmos inspiradores, llegando a afirmar el reportero: “Lo que deleita al viajero, y lo entusiasma, y lo lleva a la admiración son los típicos e inconfundibles mariachis. Oyéndolos pasmase el espíritu;”<sup>130</sup> así mismo se puede notar la misma confección en el mariachi de Cirilo Marmolejo con los temas de *La güerita*, *La pulquería* y *La canalera*. Pues bien, es claro entonces que estas composiciones son de un origen netamente provinciano, en estas se destaca la configuración de los temas que cita Jáuregui, donde las letras que evocan a una inspiración ligera y poética por parte de él o los compositores. Ahora bien para comparar la diferencia que menciono, a continuación se expondrán seis temas de la época moderna del mariachi, que interpretaron e hicieron éxitos tanto Pedro Infante como Jorge Negrete:

### Pedro Infante

Me cansé de rogarle

Me cansé de rogarle,  
me canse de decirle  
que yo sin ella  
de pena muero...  
No queria escucharme...  
si sus labios se abrieron  
fue pa' decirme...  
ya no te quiero.

Yo senti que mi vida  
se perdía en un abismo  
profundo y negro  
como mi suerte...  
quise hallar el olvido  
al "estilo Jalisco"  
pero aquellos mariachis  
y aquel tequila  
me hicieron llorar.

Deja que salga la luna

Deja que salga la luna  
deja que se meta el sol  
eja que caiga la noche  
pa' que empiece nuestro amor.

Deja que las estrellitas  
me llenen de inspiración  
para decirte cositas  
muy bonitas, corazón.

Yo sé que no hay en el mundo  
amor como el que me das  
y sé que noche con noche  
va creciendo mucho más.

Y sé que noche con noche  
va creciendo más y más  
sé que noche con noche.

Cien años

Pasaste a mi lado  
con gran indiferencia  
tus ojos ni siquiera  
voltearon hacia mí.

Te vi sin que me vieras  
te hablé sin que me oyeras  
y toda mi amargura  
se ahogó dentro de mí.

Me duele hasta la vida  
saber que me olvidaste  
pensar que ni desprecios  
merezca yo de ti.

Y sin embargo sigues  
unida a mi existencia  
y si vivo cien años  
cien años pienso en ti.

**Fuente:** Películas “Me canse de rogarle” (1966), “Los gavilanes” (1956) y “Cuidado con el amor” (1954).

<sup>130</sup> OCHOA SERRANO, Álvaro Mitote, *Fandango y Mariacheros...*, op. cit. p. 119.

## Jorgue Negrete

### Ay Jalisco no te rajes

Ay Jalisco, Jalisco, Jalisco, Jalisco  
tú tienes tu novia que es Guadalajara.

Muchacha bonita, la perla más rara,  
de Jalisco es mi Guadalajara.

Y me gusta escuchar los mariachis,  
cantar con alma sus lindas canciones,  
oir como suenan sus guitarrones  
y echar un tequila con los valentones.

¡Ay, Jalisco no te rajes!  
me sale del alma gritar con calor,  
abrir todo el pecho pa' echar ese grito:  
¡Qué lindo es Jalisco, palabra de honor!

### Yo soy mexicano

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,  
palabra de macho que no hay otra tierra más  
linda  
y más brava, que la tierra mía.

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,  
nací despreciando la vida y la muerte  
y si hecho bravatas, también las sostengo.

Mi orgullo es ser charro, valiente y braga'o,  
traer mi sombrero con plata borda'o  
que nadie me diga que soy un raja'o.

Corre mi caballo, en pelo monta'o,  
pero más que todo seré enamora'o  
yo soy mexicano, muy atravesado.

### Cocula

De esta tierra de Cocula  
que es el alma del mariachi  
vengo yo con mi cantar  
voy camino a Aguas calientes  
a la feria de San Marcos  
a ver lo que puedo hallar.

Tengo un gallo muy jugado  
para echarlo de tapado  
con algún apostador  
y también traído pistola  
por si alguien busca bola  
y me tilda de hablador.

De Cocula es el mariachi  
y de Tecatitlán los sones  
de San Pedro su cantar  
de Tequila su mezcal  
y los machos de Jalisco  
afamados por entrones  
para eso traen pantalones.

**Fuente: Películas “Ay Jalisco no te rajes” (1941) y “El peñón de las animas” (1942).**

Revisando las letras anteriores se puede notar la diferencia, la extensión de los versos en algunas composiciones es significativa (Cocula y Deja que salga la luna), mientras las estructuras de las estrofas de la primera exposición son casi todos idénticos en su formación y mucho más cortos, además destaco su rima más marcada, cosa que en los éxitos de Infante y Negrete no es tan frecuente. Pero dejando de lado la gramática, los discursos de ambas letras son extremadamente diferentes, recalcando que ambos le cantan al amor o a la interacción entre hombre y mujer: tal es el caso de *Emilia*, *Amorcito*, *La canalera* y *Las olas de la laguna*, donde de una manera romántica se corteja a la mujer y se le compara con una flor, se busca una reconciliación, se lleva a cabo un cortejo del hombre a la mujer o se le invita a una cita para recoger caracoles en la playa; en tanto las composiciones modernas también tratando el mismo tema, van más dirigidas a un cortejo fallido del hombre hacia la mujer, tal es el caso de *Cien años*, donde el hombre sufre la indiferencia de su amada, llegando incluso a argumentar que aunque no le haga caso, si la vida se lo permite hasta cien años pensara en ella a pesar de su desprecio; de igual forma hablan de un corazón roto ante el desamor lo cual se alivia con alcohol, esto se plasma en el tema *Me cansé de rogarle*; donde no quiero decir que en las primeras no se hable de dicho asunto, pues dicha temática es nítida en *Perjura*, donde de manera

metafórica se habla de cómo el viento arrastró el amor de alguien, mientras ratifica a la justicia argumentando que el bien con el mal se paga; así mismo el tema *Desengaño* toca la situación de la decepción amorosa, hablando de las despedidas y las bienvenidas, las cuales con un beso se ejecutan; *Amorcito* y *La güerita*, son otros temas de antaño que hablan de la desilusión de un cariño donde también de manera idílica expresan los sinsabores entre una pareja.

Debo aclarar que en los temas del mariachi moderno también se habla del amor exitoso entre una pareja, tal es el caso de *Deja que salga la luna*, donde el hombre le canta a su amada de manera metafórica y le expresa que en las noches es donde su amor es más fuerte y estimulante, pues la luna y las estrellas los llenan de inspiración. Aun así, he de aclarar que los temas de Pedro Infante en torno a relaciones amorosas y que alcanzaron un éxito en gran número son para adoloridos, esto se puede ver si se repasa su repertorio de temas musicales más famosos y que se proyectaron en el cine donde podemos encontrar canciones como *Fallaste corazón*, *Flor sin retoño*, *Copa tras copa*, *Que suerte la mía*, *cartas marcadas*, *viejos amigos*, *pa' que sientas lo que siento*, *ni el dinero ni nada*, *paloma querida* y demás éxitos que denotan que en el ámbito del desamor este artista tenía un éxito con el público; por tanto es nítida la tendencia de muchos temas del nuevo género mariachi con una línea de expresión inclinada al dolor del corazón, a los sentires del desamor y la traición que se reflejaron muy bien en los filmes de la época.

#### Fallaste corazón

Y tú que te creías el rey de todo el mundo.  
Y tú que nunca fuiste capaz de perdonar,  
y cruel y despiadado de todo te reías,  
hoy imploras cariño aunque sea por piedad.

¿A dónde está tu orgullo? ¿A dónde está el coraje?  
Porque hoy que estás vencido mendigas caridad  
Ya ves que no es lo mismo amar que ser amado  
Hoy que estás acabado ¡qué lástima me das.

#### Flor sin retoño

Sembré una flor sin interés  
Yo la sembré para ver si era formal  
A los tres días que la dejé de regar  
Al volver ya estaba seca y ya no quiso retoñar  
Al volver ya estaba seca y ya no quiso retoñar.

Yo la regaba con agua que cae del cielo  
Y la regaba con lágrimas de mis ojos  
Mis amigos me dijeron ya no riegues esa flor  
Esa flor ya no retoña tiene muerto el corazón  
Esa flor ya no retoña tiene muerto el corazón

#### Copa tras copa

Ando borracho mas lo bueno es que no caigo  
pues me sostiene la fuerza del orgullo  
Tu que dijiste este ya lo traigo herido  
Nunca en la vida tus ojos lo verán.

Copa tras copa, botella tras botella  
conforme tomo me voy reconfortando  
seras muy linda mas conmigo eso no vale  
nada en el mundo a mi me hara caer.

Què suerte la mia

Te vas por un momento  
te vas diciendo que vuelves  
que vuelves pronto a quererme mas...  
te vas y yo presiento  
que aqui se acaba todo  
que ya a mi vida no volveras...

Que triste agonía, tener que olvidarte  
queriendote así...  
que suerte la mia, despues de una pena  
volver a sufrir...  
que triste agonía, despues de caído  
volver a caer...  
que suerte la mia, estar tan perdido  
y volver a perder...

Viejos amigos

Déjame verte llorando  
Dejame estar a tu lado  
Cerquita de tu alma  
Juntito al dolor.

Déjame verte llorando  
Quiero secar este llanto  
Que estas derramando  
Por un mal amor.

Pa' que sientas lo que siento

Letra de la canción

Pa'que veas, lo que se siente, pa'que sientas, lo que siento,  
te lo juro por mi madre, que me las voy a cobrar,  
Que diosito me perdone, este negro pensamiento,  
pero es que ya no aguanto, lo que tu me haces penar.

Le daremos tiempo, ya veras si no resientes,  
el orgullo es siempre orgullo, y te voy a hacer llorar  
Cuando tu me veas con otro, ya veras lo que se siente,  
ese orgullo que te cargas, por el suelo va a rodar.

Cartas marcadas

Por todas las ofensas que me has hecho,  
a cambio del dolor que me quedó,  
por las horas inmensas del recuerdo,  
Te quiero dedicar esta canción.

Cantando no hay reproche que yo pueda,  
se puede bendecir o maldecir,  
Con música la luna se desvela,  
Hoy se hace tarde pa' salir.

Paloma querida

Por el día que llegaste a mi vida  
paloma querida me puse a brindar  
al sentirme un poquito tomado  
pensando en tus labios.

Me dio por cantar  
me sentí superior a cualquiera  
y un puño de estrellas te quise bajar  
y al mirar que ninguna alcanzaba  
me dio tanta rabia que quize llorar.

Ni el dinero ni nada

Letra de la canción

Pa'que veas, lo que se siente, pa'que sientas, lo que siento,  
te lo juro por mi madre, que me las voy a cobrar,  
Que diosito me perdone, este negro pensamiento,  
pero es que ya no aguanto, lo que tu me haces penar.

Le daremos tiempo, ya veras si no resientes,  
el orgullo es siempre orgullo, y te voy a hacer llorar  
Cuando tu me veas con otro, ya veras lo que se siente,  
ese orgullo que te cargas, por el suelo va a rodar.

**Fuente:** Películas “La vida no vale nada” (1955), “Los gavilanes” (1956), “Ahí viene Martín Corona” (1952), “Necesito dinero” (1952), “Cartas marcadas” (1948) y “El enamorado” (1951).

La territorialidad fue otro aspecto que se tocó en las nuevas letras del genero mariachi, en este ámbito Jorge Negrete fue el que ejecutó más interpretaciones, algunos de los que alcanzaron un éxito importante fueron temas como *México lindo y querido*, *Bonita Guadalajara*, *El hijo del pueblo*, *Acuarela potosina*, *Jalisco canta en Sevilla*, *Dulce patria*, *Hasta que perdió Jalisco*, *¡Ay Jalisco no te rajes!*, *Yo soy mexicano*, *Cocula* entre otros más, en donde se resalta específicamente a México y sus comarcas como la tierra de los verdaderos hombres, los cuales son valientes, machos, apostadores expertos, arrojados si se trata de entrar a un pleito, diestros con la pistola y siempre atentos con ella para cualquier litigio; hábiles montando a caballo y dispuestos a recorrer el país para una

buena borrachera, cantarle a las bellas mujeres y al amor. Es en esa línea del discurso sobre la territorialidad ligada al origen donde se resalta a Cocula como la cuna del mariachi, a Tecatitlán como la tierra de los sones, a Tequila como la fuente del mejor mezcal y a Jalisco como la tierra del mariachi, todo un vaivén de retóricas musicales que serían una importante promoción para el país a nivel internacional, teniendo como estandarte al mismo Jorge Negrete, pues sería el prototipo del verdadero macho mexicano en el extranjero.

México lindo y querido

Voz de la guitarra mía,  
al despertar la mañana  
quiere cantar su alegría  
a mi tierra mexicana.

Yo le canto a sus volcanes  
a sus praderas y flores  
que son como talismanes  
del amor de mis amores.

Bonita Guadalajara

Ay que orgullo tengo de ser de Jalisco.  
De ser de esta tierra donde las mujeres,  
nos dan en sus besos que saben a prisco  
a fresa y a mango todos sus querer.  
¡Tierra tapatia !

Aqui no queremos locos ni borrachos.  
A los de Jalisco nos gustan entrones,  
pero no nos echen ni chichos ni gachos  
y no mas pa darles ligeros quemones.  
¡Que nos echen machos !

Acuarela potosina

Yo soy de san Luis Potosí  
y es mi barrio san miguelito  
del centro de México soy  
soy por dios corazón solito.

Yo soy de san Luis Potosí  
el nopal dibujo enterito  
donde el Aguiló paro y su estampa dibujo  
en el lienzo tricolor.

Jalisco canta en Sevilla

Poquito a poquito  
con buenos amores  
te has ido metiendo  
en mi corazón.

Sevilla morena  
novia de la torre  
Hoy canta Jalisco  
por ti su canción.

Dulce patria

Oye el grito que brota del pecho  
de todos tus hijos que sufren por ti.  
Oye el canto de guerra de un pueblo  
que nada le importa luchar y morir.

¡Ven a darnos ayuda en la prueba  
de los que peleamos por la libertad!  
¡Ven a darnos oh patria querida  
valor indomable en la adversidad!

Hasta que perdió Jalisco

A la sangre pretenciosa  
que te corre por las venas  
he tenido que calmarla  
cuando menos esta vez  
y decirle que es preciso  
que se aguante por las buenas  
hoy que sufre mi soberbia  
por amar a una mujer.

Hasta el lago de Chapala  
orgullosa por costumbre  
ha perdido su bravura  
cuando mi supo mi querer.

Ay Jalisco no te rajes

ay!, jalisco, jalisco, jalisco  
tu tienes tu novia que es guadalajara  
muchacha bonita, la perla mas rara  
de todo jalisco es mi guadalajara.

y me gusta escuchar los mariachis  
cantar con el alma sus lindas canciones  
oir como suenan esos guitarrones  
y echarme un tequila con los valentones.

Yo soy mexicano

Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,  
palabra de macho que no hay otra tierra más linda  
y más brava, que la tierra mía.

Yo soy mexicano y orgullo lo tengo,  
nací despreciando la vida y la muerte  
y si echo bravatas, también las sostengo.

Cocula

De esa tierra de Cocula  
Que es el alma del mariachi  
Vengo yo con mi cantar  
Voy camino a Aguascalientes.

A la feria de San Marcos  
A ver lo que puedo hallar  
Traigo un gallo muy jugado  
Para echarlo de tapado.

**Fuentes:** Películas “Siempre tuya” (1952), “Así es Jalisco” (1942), “Jalisco canta en Sevilla” (1949), “Una carta de amor” (1943), “Hasta que perdió Jalisco” (1945), “Ay Jalisco no te rajes” (1941) y “El peñón de las animas” (1942).

Es Lo anteriormente expuestosería la inauguración de las primeras promociones turísticas del país pues en las canciones de Negrete habría mensajes que llaman a evocar a ciertas regiones como epicentro de gran belleza, fuente del mejor licor, lugar de tradición mariachera y hogar de verdaderos hombres mexicanos, maniobra que al final creo yo tuvo frutos pues hoy en día el mariachi es un ícono que da vida a ciertas regiones como portadoras de una tradición memorial, ya que este se puede encontrar hoy en día en publicaciones de promoción cultural tanto nacionales como extranjeras, tal es el caso de los Estados Unidos, que por medio de su embajada en El Salvador, realizó una publicación sobre la celebración del Mes de la Herencia Hispana en Estados Unidos, durante 2009, celebrada en la Casa Blanca, en cuyo escrito se destaca la figura del mariachi como un símbolo de la música mexicana datada de finales del siglo XIX y que ha sido un éxito en exposiciones internacionales como la de Columbia en Chicago, todo ello a partir de música mariachi conjuntada por sonidos de guitarras, violines y trompetas.<sup>131</sup>

En la *Guía de Arte y Cultura del Estado de Nayarit* al leer la gaceta correspondiente al sexto informe del gobierno de la Secretaria de Planeación, Programación y Presupuesto (SPPP) de Nayarit de 2010 se puede encontrar: “El mariachi es uno de los factores más importantes que representa a nuestro Estado, pues es la esencia del Folklor nayarita. La Escuela de Mariachi Infantil permite a niños y jóvenes, rescatar nuestras tradiciones, creando un espacio cultural que enriquece a la música tradicional.”<sup>132</sup>; así mismo se puede encontrar esta presencia del mariachi en la Gaceta oficial del Ayuntamiento de Cocula de 2012, donde se puede observar cerca de la celebración de otorgamiento a la región de la constancia por parte de la UNESCO que acredita al mariachi como Patrimonio Cultural de la Humanidad<sup>133</sup>; mientras que en la gaceta *Reconocer*, editada por el Gobierno del Estado de México, se dedica una sección al mariachi, en su apartado "Rincones y Tradiciones" se toca la historia del mariachi *Grano de Oro* y su fundadora Adriana Juárez, así como la importancia de la figura musical para la región y las fiestas del mexicano y el turismo.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Embajada de los Estados Unidos en el Salvador, *Celebración del mes de la herencia hispana en los Estados Unidos, El Salvador*, 2009, p.6. (Consultado el 5 de octubre de 2015).

<sup>132</sup> Secretaria de Planeación, Programación y Presupuesto (SPPP), Sexto informe de gobierno de Nayarit, Nayarit, 2010, p.44.

<sup>133</sup> H. Ayuntamiento de Cocula, *Gaceta municipal ¡Histórica fiesta! Cocula recibe constancia que acredite al mariachi como patrimonio cultural de la humanidad*, Número 1, Cocula, Jalisco, 2012, p.9.

<sup>134</sup> OROZCO GARCIA MORENO, Víctor y SÁNCHEZ LOZA, Lilia Marlene. “Rincones y Tradiciones: que el mariachi no calle. Adriana Juárez, fundadora del mariachi Grano de Oro”, en *Gaceta reconocer*, Número 111, Gobierno del Estado de México, Toluca, Estado de México, 2010, p.28.

Es pues en dicha dinámica de enaltecimiento de una región surgida en parte de las canciones y ciertas películas ligadas a estas que se comienza a formar un halo emblemático alrededor de determinada tierra para la gloria de México, es decir que al ser determinada zona poseedora de un icono originario en particular por automático esa área adquiere el matiz portador de las raíces que construyeron las bases de la sociedad mexicana actual; esta dinámica es bien entendida por los sectores políticos de hoy que regulan las diversas tradiciones del país, siendo para estos un receptor importante de recursos económicos tanto del extranjero como del territorio, ejemplo de ello es la Secretaria de Turismo (SECTUR), la cual menciona en su *Guía para la Inversión y Desarrollo del Turismo en México de 2014 (Doing Business in México PWC México)*, que dentro de los potenciales de atracción turística e inversión extranjera están los recursos culturales, clasificados como Patrimonio Cultural Inmaterial por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, las Ciencia y la Cultura (UNESCO) y entre los cuales se encuentra: los festejos indígenas de día de muertos, los voladores de Papantla, memorias y tradiciones de los Otomí-Chichimecas de Toluca, la cocina tradicional mexicana, la Pirekua (canto tradicional de los P'urepechas), los Parachicos de Chiapa de Corzo y el mariachi, música de cuerdas, canto y trompetas<sup>135</sup>.

Se estaba inaugurando con las canciones de icónicos personajes como Pedro Infante y Jorge Negrete tanto una campaña publicitaria para promover ciertas zonas del territorio mexicano como tierras emblemática y tradicionales; pero también se promovieron los valores de los que integraban dichas regiones, por medio de valores se exponían formas de comportamiento para el mexicano, mensaje que también era para el individuo ajeno al país, pues para este el mexicano sería plasmado como los modelos representados en las películas y canciones modernas del mariachi, estos serían los integrantes de la nueva nación, del nuevo país llamado Mexico.

---

<sup>135</sup> Secretaria de Turismo (SECTUR), *Guía para la Inversión y Desarrollo del Turismo en México, (Doing Business in México PWC México)*, México, 2014, p.5.



## Conclusión

El mariachi del siglo XIX es un actor musical muy poco conocido por el mexicano de hoy, quien habitando su selva de concreto y acero consume antojitos mexicanos en un *Sanborns* creyendo que son platillos autóctonos de algún pueblito de la provincia mexicana; compra alimentos a base de maíz, cacao, grano de café, trigo, etcétera, que por mera propaganda le hacen creer que son fabricados a base de negociaciones lícitas y justas entre empresarios y campesinos; compra bolsas elaboradas a base de materias primas con formas y dibujos indígenas creyendo que son originarios de las manos de los diestros artesanos de algún pueblo oaxaqueño o chiapaneco; se emborracha y le canta al dolor o a la alegría al ritmo del mariachi en Garibaldi: en una mano carga el tequila, y en la otra un sombrero charro, engullido en su trance licor, para después evocar las figuras de Vicente Fernández, Antonio Aguilar o Pedro Infante, a quienes vio durante su niñez en la televisión, y con ellos los campos, las bellas mujeres, los caballos, el valor del charro y la voz recia y fuerte se apoderan de él en su tributo al amor, la alegría o la tristeza. Pero dichas imágenes de los ejemplos antes mencionados muy probablemente en casi nada se acercan a las tradiciones originales de antaño, y en ello entra el mariachi actual que en muy pocas cosas se asemeja al mariachi regional de provincia, pues este es muy distinto al que mostraron los medios de comunicación a inicios del siglo XX.

El mexicano contemporáneo no se da cuenta que existe fuera de su entorno un fenómeno musical llamado mariachi que en poco se parece a los grupos musicales situados en Garibaldi en la actualidad, y que fundamentalmente posee caracteres humildes, indígenas y poéticos en sus letras, que obedece a otras reglas de desarrollo en un ámbito también popular, pero muy diferente al ciudadano; olvidado por los sistemas modernos que al fabricar su propia versión de lo viejo, ha dejado a un lado ese mariachi de sombrero de palma, huarache y guitarra, relegándolo a vivir en las sierras, campos, cantinas y fiestas de Michoacán, Colima, Nayarit, Jalisco y demás lugares de provincia; lo cual le permite seguir viviendo lejos de la modernidad y su característica iniciativa de descomponer para su beneficio todo lo que por esencia propia contiene ya un alma genuina. Al principio de esta investigación se ha logrado conocer la base y la esencia de un actor musical que en su adaptación y formación durante el siglo XIX ya era popular, era famoso y convocaba a mucha gente alrededor de sus ritmos y cantares, un actor

musical que vio una transformación a principios del siglo XX, pero que en su esencia provincial mostró características únicas y poco recordadas.

En un primer momento se desglosó un mariachi situado en el Occidente mexicano que apunta a una sucesión de fenómenos correlacionados, pero hay que aclarar que dichos fenómenos no hacían referencia exclusivamente a la ejecución musical de un grupo de gentes y determinados instrumentos sino que también se habla de una serie de congregaciones específicas con ciertas formas de festejo que reunió elementos prehispánicos rituales como el mitote y los fandangos de los esclavos oriundos de África, además de elementos musicales españoles (cordófonos principalmente), todo esto ejecutado por un núcleo social específico donde había además de música, bebidas y bailes. Así mismo existieron diversos bautizos a determinados lugares con el nombre Mariachi a haciendas o ríos; por tanto dicha palabra durante el siglo XIX y posiblemente mucho antes iba más allá de la descripción de un grupo musical, era más profunda y a la vez común.

Al aclarar lo anterior es mi intención recalcar la profundidad de este término en la región con lo cual se percibe no sólo su expansión sino también su influencia, pero para fines de este trabajo el análisis se centrará en el mariachi como figura musical de la región en donde se nota una poderosa presencia de esta música al revisar la cartografía presentada en páginas anteriores. Los caracteres rastreados en cada análisis de mapeos y agrupamiento de testimonios dieron como resultado la presencia de características uniformes en su gran mayoría. Destaco la nítida presencia de un mariachi popular, vernáculo y original en la región muy distante al mariachi comercial, un actor musical muy propio, muy cercano a las raíces indígenas, portador de instrumentos arcaicos prehispánicos y europeos que lo dotan de una esencia vieja y remota, pero a la vez mestiza.

En Jalisco se pudo encontrar este mariachi, en zonas como Tenamaxtlan, Acatic, Los altos, Cocula, Ayotitlán, Telcruz y Teocaltiche (Véase Mapa 1, página 17), se configuró un mariachi sin vestimenta oficial, sólo portador de sus ropas básicas, calzón de manta, huaraches, sombrero y el ceñidor para detenerse el calzón de manta, (Véase tabla 1, página 39) y con instrumentos de cuerda y tambores. En Nayarit las regiones encontradas fueron Rosamorada, Tepic, Santiago Ixcuintla, Acaponeta y San Blas (Véase Mapa 2,

página 25), siendo los instrumentos casi los mismos pero con variaciones de cordófonos y tambores principalmente: arpa, violín, vihuela, redoblante, platillos, tambora y baile sobre tarima (Véase tabla 1, página 39). En Michoacán se encontró presencia del mariachi en Paracho, Coalcomán, Pomaro, Coire, Aquila Maruata y Ostula (Véase mapa 3, página 31), con una instrumentación de guitarras (de golpe), arpa diatónica de 35 o 36 cuerdas, diversos cordófonos, jarana, vihuela y sonajas (Véase tabla 1, página 39). Por último Colima, la región más pequeña y abrazada por las demás zonas, en la cual se observó presencia del mariachi en Rancho San Gerónimo, Suchitlan, Colomo, Comala, Colima, Villa de Álvarez, Tecoman Montitlán y Manzanillo, (Véase mapa 4, página 37) con instrumentación de pito de carriza, tambor, arpa de treinta y dos cuerdas, guitarrón, punzado como tortuga y violines, mientras que las ropas eran: calzón de manta con cordones amarrados a los tobillos y cintura, "joloton" o camiseta de manta fajada, ceñidor a la cintura, sombrero colimote de 3 pedradas con barbiquejo al lado derecho y en algunos casos armas, pero en general son sobre todo instrumentos (Véase tabla 1, página 39).

El mariachi de estas regiones tiene una presencia unánime en los instrumentos de cuerda, violines, guitarras, arpas, vihuela, y demás, son un ejemplo de la característica principal de este mariachi: los cordófonos, que eran del agrado de quienes los tocaban y quienes los escuchaban, esto principalmente en los cuatro estados analizados y donde en las áreas correspondientes a Nayarit y Jalisco existió y existe una alta presencia de la etnia Cora, más específicamente en la región del gran Nayar, que aglutina a los ya mencionados Coras, junto a los Tepehuanos y Huicholes,<sup>136</sup> esta comarca al colindar con Jalisco y compartir con ella mucho antes del siglo XIX administración política pudo colaborar en la presencia de asentamientos indios en sus tierras, lo cual reafirmaría la fuerte correlación entre dichas etnias indias y el mariachi del siglo antepasado (Véase tabla 1, página 39); hecho que reforzado con los testimonios aquí presentados denotan la fuerte influencia del mundo indígena para con la música del mariachi regional, la misma dinámica se podría emular en la región de Michoacán y Colima, siendo este último rodeado por Nayarit y colindante con el viejo Valladolid, el cual albergaría en su casi totalidad a la etnia Purépecha, dejando sólo el uno por ciento de presencia a otras

---

<sup>136</sup>SERRANO, CARRETO, Enrique, *Regiones Indígenas de México*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 1ra Edición, México, 2006, p.34.

etnias.<sup>137</sup>Reafirmando lo anteriormente explicado, hay en la música mariachera regional de la zona variaciones instrumentales de corte indígena como sonajas, pitos, tambores, caracoles y demás instrumentos (Véase tabla 1, página 39).

Respecto a las ropas del mariachi regional, aparecen no como un uniforme particular sino como prendas de uso común: el mariachi vestía con sus ropas básicas, y tenían variaciones según la región y las condiciones de vida de la gente, así como las diferentes etnias y sus múltiples formas de vestimenta agregarían más variedad; esto se repartió principalmente en Jalisco y Colima según las fuentes, pero viendo la gran presencia del mariachi por esta región y los caracteres que ya he mencionado que portaba, es seguro que el fenómeno se emulara en Jalisco y Michoacán, y posiblemente más allá (Véase tabla 1, página 39).

El mariachi del Occidente del país en el siglo XIX por tanto mantenía una correlación dentro de los instrumentos y las ropas, obedecía a una actividad en común que los entrelazaba, su emigración de región en región es evidente, las fiestas patronales ubicadas en distintas épocas en diversos pueblos, rancherías y poblados hacían desplazarse a los músicos que tenían su sustento en la actividad de tocar, contexto que queda más claro en el momento de observar el área macro regional del Occidente del país en aquella época (Véase mapa 5, página 103).

La clasificación de las características del mariachi regional del Occidente mexicano del siglo XIX muestra una clara presencia del mundo indígena en su música, este fenómeno como *Habitus* estaría conformado en gran parte por instrumentos, ropas e individuos provenientes de etnias de la zona; se discierne una forma particular de vida, entendida dentro de una amplia región y respaldada en una identidad musical unánime; más a pesar de ello en el conocimiento colectivo esa información pasa desapercibida, y es que a pesar de que muchos expertos sobre el tema defienden la tesis de una influencia indígena y popular en general la premisa de un origen del mariachi en una zona en particular y la etimología francesa de su nombre siguen siendo constantes válidas, dejando en segundo plano o en el desconocimiento general una visión de un mariachi macro regional, único, respaldado exclusivamente en las clases bajas y con un alto color indígena; trama con la que no quiero decir que el individuo en general tenga la obligación

---

<sup>137</sup>SERRANO, CARRETO, Enrique... *ibid*, p.38.

de investigar las diversas creencias culturales que gobiernan su imaginario general, más bien mi deseo es hacer eco sobre una nítida omisión de los caracteres indígenas durante la configuración de la nueva imagen mariachera en el imaginario colectivo actual; se estaría asistiendo a una posible tendencia dentro de la producción cultural hoy en día de olvidar las raíces étnicas de las figuras culturales al momento de su encumbramiento como símbolos o estandartes dentro la sociedad moderna.

A estas alturas hay que hablar claro, existe a lo largo de la transformación del mariachi una influencia de diversos sectores empoderados en el país para con este fenómeno, esto afloraría principalmente desde los sectores políticos que comenzaron a difundir al mariachi a partir de exhibiciones, presentaciones, conciertos y concursos, dichas formas además de buscar una simpatía de las masas para con la figura política, traerían consigo el intento por buscar las mejores virtudes de esta música; una pesquisa del mejor mariachi que inevitablemente llevaría a un intento de perfeccionamiento de la música, situación que crearía una diversificación en sus aptitudes, argumentando con ello que uno es mejor que otro, algo que en el mariachi regional no era tema relevante.

La disputa de un mariachi “superior” llegó con la competencia, los concursos, la pelea por adjudicar a una región el mejor mariachi, el más auténtico, el más viejo, el que ostentaba más y mejores repertorios, la mejora en innovación de instrumentos e inclusión de música moderna o cual representaba más la esencia mexicana, etcétera; situación que fue en gran parte lo que formó al mariachi moderno, y un claro ejemplo de ello lo menciona Jesús Jáuregui a continuación: “En los años veinte el mariachi de Cirilo Marmolejo, se había visto obligado a llamarse coculense, aunque él era de Tecolotlán. El problema de la oriundez era vital para un conjunto que se presentaba como provinciano, campesino y jalisciense.”<sup>138</sup>. En la cita anterior resalto como en el proceso e llegada a la Ciudad de México se sacrifica la virtud misma de ser un conjunto mariachi y en su lugar se resalta la tierra de origen como virtud central; es decir el mariachi en si proceso modernizador ya no es virtuoso por sí mismo sino por su lugar de origen, con ello se inaugura ese proceso regionalizador de este fenómeno musical.

---

<sup>138</sup>JÁUREGUI, Jesús, “Tres de Mariachi y una de Mariachada” en FLORESCANO, Enrique (Coordinador) *Mitos mexicanos*, Editorial Dbolsillo, 1ra Edición, Ciudad de México, 2015, p.253.

Es por tanto importante dejar muy claro que el mariachi regional obedece a estándares donde su específico lugar de origen no importa, aunque tenga variaciones de territorio a territorio; este mariachi cumple con dinámicas iguales tanto en Nayarit, Jalisco, Michoacán y Colima (Véase mapa 5, página 103), la distinción de estados en este trabajo radica en mostrar y reafirmar este fenómeno como macro regional y no separarlo, pero a su vez también busca ilustrar que al querer ver esas diferencias de región a región es casi imposible, o se necesitaría de un trabajo muy laborioso y de varios investigadores, pues este mariachi es único, las clasificaciones y comparaciones llegan con el mariachi moderno.





El análisis de las fuentes que se mencionaron en el capítulo primero deja en claro las propiedades del mariachi regional durante el siglo XIX, pero en dicho proceso de catalogación de las fuentes que apoyan el origen en la palabra y el cuerpo de esta música en gran parte al mundo indígena ¿se estaría asistiendo a una categoría de colonialismo del mariachi regional al llamarlo indígena?; ¿se estaría sedimentando al mariachi regional al colocarlo como un actor musical ajeno de los cambios moderno? para responder estas cuestiones es necesario reafirmarla permanecía de mariachis provinciales en los terruños del Occidente de México que aún mantienen la vieja forma de tocar del siglo XIX, en dicha forma se conservan los elementos que ya se han tocado en el primer capítulo respecto a ropas, instrumentos y etnia, pero al hacer énfasis en el elemento indígena de la música mariachi no estoy abogando por un origen étnico exclusivo del fenómeno musical, ni mucho menos estoy tomando una postura a favor de la pureza nativa de este en comparación con la versión moderna.

Mi interés al remarcar los rasgos oriundos en el mariachi regional es dejar en claro que dichos elementos son fundamentales en la ejecución de la música, mas no caer en una acción de purificar la imagen mariachera regional del Occidente. Ahora bien; mi intención al resaltar los caracteres indígenas es dejar en claro que durante el cambio del mariachi a su versión moderna dichos elementos se eliminan, se censuran y se dejan a un lado, prefiriendo caracteres más blancos, limpios y atractivos; reitero no busco colocar al mariachi regional del siglo XIX en una categoría exclusiva indígena, pues este obedeció a varios factores de composición, se desarrolló por una amplia región del Occidente nacional llegando incluso a estar presente en San Francisco California y no tendría caso categorizarlo en una sola vertiente.

En el caso de la segunda cuestión no creo que se pueda ver a las ejecuciones del mariachi regional como algo completamente clasificado en una zona en particular, pues en primer lugar ha habido presencia de esta música en encuentros de mariachi, así lo deja claro Álvaro Ochoa: “se ha visto en los encuentros de mariachi "tradicional" en Guadalajara, la participación de Venado Azul y otros grupos indígenas”<sup>139</sup>, lo cual denota una interacción entre las formas del mariachi regional y el mariachi moderno, esto indica que al hablar de un mariachi regional del siglo XIX y el un mariachi moderno se hace referencia a dos formas de ejecución de una misma música, pues ambos aún mantienen similitudes en los cordofonos, en algunas composiciones y en la zona geográfica de

---

<sup>139</sup>OCHOA SERRANO, Álvaro, a Fabián Serrano Rodríguez, el día 11 de Abril de 2016.

procedencia. Por tanto no se está colocando a la vieja usanza en un punto totalmente alejado de las formas modernas mariacheras, se habla de una interacción entre los dos formas de tocar donde la representación regional mantiene su metodología de ejecución y esencia intactos ante las formas modernas, pero con lo argumentado no quiero decir que no exista una interacción.

El mariachi moderno sería muy diferente al que se pudo analizar en el primer capítulo. Un mariachi nuevo, que al acentuarse en el terreno citadino de la capital y en círculos sociales distintos cambió varios de sus caracteres originarios como asentamiento, ropas, instrumentación y ritmos que lograron configurar una transformación trascendental en este fenómeno musical. Pero hay que recapitular con calma, pues la evolución del mariachi obedeció a varias circunstancias específicas, que me parece prudente ir mencionando detalladamente.

En primer lugar, creo que la llegada del mariachi a la Ciudad de México era un acontecimiento inevitable, la migración como fenómeno social así marcaría su llegada al área capitalina del país; pero la forma de su arribo es el fenómeno peculiar a resaltar, pues en primer lugar muy seguramente no eran las únicas agrupaciones musicales en las calles de la ciudad, a pesar de ello fueron el grupo musical que sobresalió por encima de otros ritmos. La razón, a mi parecer, surge a partir de la promoción que se hace de las orquestas a través de los terruños por promotores; ejemplo de ello se vio en la petición del administrador (Juan Villaseñor) de la Hacienda La Saucedá ubicada en Cocula, por orden de la familia Palomar de llevar al mariachi de Justo Villa al cumpleaños de Porfirio Díaz y las fiestas patrias de 1905 en la capital, esto denotaría una preocupación importante por parte algunas de las familias acomodadas de Jalisco y otras regiones de llamar la atención de autoridades gubernamentales y a su vez dar a conocer sus tradiciones, cosa que se logró en la ya mencionada *Garden Party* de Chapultepec.

Aunado a lo anterior, la promoción de las orquestas mariacheras tomaría su punto más importante después de la Revolución Mexicana, siendo varias de las nuevas figuras políticas del nuevo régimen las promotoras de esta música; algunos de estos serían personajes oriundos del Occidente mexicano, ejemplos de ello son los diputados jaliscienses Alfredo Romo e Ignacio Reynoso, ambos aficionados del mariachi. Con los músicos instalados en la capital se darían muchas experiencias de estos en su aventura de búsqueda de una buena fortuna; al poder repasar las experiencias de los mariachis

llegados a la Ciudad de México he podido discernir que dichas anécdotas son rememoradas desde una aspiración determinante del músico emigrado; todos buscaban triunfar y hacerse de una vida mejor, tocar y perfeccionar sus habilidades como intérpretes y llegar a ser parte de orquestas de alta reputación, el fenómeno de la migración fue fundamental en este caso pues la idea de la prosperidad situada en la capital sería una creencia importante, más si se le agrega a esto el posible éxito de los grupos auspiciados e invitados a tocar a la capital surge una especie de sueño dorado de bonanza nada más pisar la Ciudad de México.

Es importante resaltar aquí la situación de los mariachis llegados a la capital pues fue todo lo contrario a lo que se creía, ya que a principio de cuantas aunque había movimientos migratorios a la capital, estos no eran promovidos por el sector político y gubernamental, más bien estos aprovecharon este fenómeno y dirigieron a ciertos músicos trasladados de sus regiones a sus eventos particulares pues aunque en dichas celebraciones se promovía el folclor y se disfrutaba de las ejecuciones de los grupos, a estos se les veía como algo ilegal al tocar en las calles; varios artistas fueron perseguidos y encerrados por ejercer su profesión, más a pesar de ello comenzaron a existir varias zonas en la ciudad donde se comenzaba a hacer costumbre la música del mariachi, el más sobresaliente fue el barrio de Garibaldi que desde tiempos coloniales fue una franja marginada, destinada en su mayoría a la gente más pobre y donde las condiciones de vida eran realmente deplorables, para inicios del siglo XX el sitio no cambió mucho pues era un foco rojo lleno de delincuencia y personas no gratas para la sociedad; a pesar de este ambiente el mariachi se estacionó en el lugar, en gran parte gracias a la popularidad del *Tenampa* como centro famoso de comida y productos originarios de Jalisco, pero también debido, al mismo relego que sufrieron durante la persecución de su actividad designada como ilegal, siendo pues la zona de Garibaldi un lugar de refugio.

Es a partir de la dinámica migratoria de diversas regiones del país a la Ciudad de México a inicios del siglo XX y el fenómeno auspiciador que surgió de esta por parte de diversos sectores políticos que se empieza a configurar la relación entre los habitantes de la ciudad y las costumbres provincianas, comienzan a ser atrayente para los capitalinos las tradiciones que iban arribando a la capital, haciéndose presentes en lugares como el *Tenampa*; una sociedad urbana acostumbrada a los modos y tradiciones europeas que promovió el régimen porfirista se habría a las tradiciones de provincia que llegaba con la migración, todo ello fue un complemento para el éxito del mariachi pues la música no sólo

fue el único embajador cultural del México provinciano llegado a la ciudad, fueron muchos más tradiciones y costumbres.

Seria con el despertar del gusto del capitalino por lo provinciano que se comienza a configurar un gusto por las raíces y la tradición, sentimientos que canalizaría el mariachi, pero a partir de un nuevo discurso, una nueva perspectiva, una nueva versión de lo vernáculo. El primer elemento en la referida nueva versión sería la apertura de los músicos mariachi en los festejos de los núcleos sociales altos, esta música ya no sería un fenómeno exclusivo de las clases bajas, ahora políticos, empresarios y el sector urbano se deleitaba con los temas mariacheros, estos estarían presentes en cumpleaños de mandatarios, en festejos patrios, en conciertos de radio y hasta en las calles de la ciudad, pero para esto el mariachi mismo debía cambiar, debía transformarse en algo más refinado y que representara a la nueva sociedad mexicana, más moderna y más nacionalista.

La sociedad mexicana se había transformado después de la Revolución de 1910, un nuevo orden se empezaba a fortificar, el cual debía poseer una legitimidad indiscutible, un derecho no sólo respaldado por las leyes sino por toda una gama de sentimientos y valores que en las bases sociales despertaras orgullo y representatividad; la mejor herramienta para ello fue toda la gama de tradiciones que venían de provincia y el mariachi jugó un papel trascendental para ello tal vez voluntaria o involuntariamente, pero al final de cuentas él fue el elegido, teniendo como requisito de dicha suerte una transformación radical. La vestimenta fue otro detalle que se transformó, el mariachi sufriría cambios a partir de su emigración y promoción en la capital y el extranjero. En definitiva no se optaría por las ropas típicas regionales como las indumentarias oficiales, pues el traje charro al ser un sinónimo de mexicanidad en ranchos y haciendas de provincia durante el siglo XIX y contener una carta de presentación muy atractiva, aquellos que buscaban exhibirlo como la música tradicional mexicana elegirían el atuendo no sólo por su representatividad sino también por el estilo europeo que cargaba tras de sí y por su procedencia social que de buenas a primeras reflejaba status y galantería; pero en dicha maniobra se dejaría a un lado la imagen de esta música regional, las ropas de origen respaldadas con una alta esencia indígena que también reflejan las raíces mexicanas; ahora bien hay que mencionar que el traje charro también es un icono cultural importante en la tradición nacional consagrado en una zona (el norte mexicano) y clase específica (clase alta terrateniente), es decir que un elemento cultural de la elite se

transfiere a un fenómeno cultural netamente popular y le proporciona un nuevo significado y una nueva imagen.

Uniéndose a la gama de características que se fueron afianzando al nuevo mariachi entrarían los nuevos instrumentos musicales, entre los cuales quedarían intactos los cordófonos como guitarras, violines, vihuela y el arpa, cancelando en casi su totalidad la instrumentación de procedencia indígena como caracoles, tambores, sonajas y las tradicionales danzas de corte prehispánico y de tarima. De igual forma se fueron agregando en base a la inclusión de nuevos ritmos nuevos elementos, pero sin duda la adición que marcaría significativamente un cambio en el nuevo mariachi fue la trompeta, la cual lo acoplaría a un sinfín de nuevos ritmos y variedad de mezclas, aunado a esto también lo colocó como un ritmo idóneo para transmisiones radiofónicas y con ello se abren las puertas a los medios de comunicación, que para la época de inicios del siglo XX la radio sería la más popular, con ella se impulsan los conciertos de mariachi; y es aquí donde la trompeta se vuelve fundamental pues esta le daría un sonido más ruidoso e idóneo para las transmisiones, situación que no sólo trastocaría lo sonoro sino las duraciones de las piezas debido a los tiempos en las transmisiones y las grabaciones. A partir de este punto no habría marcha atrás pues la trompeta llegaría para quedarse, a tal grado que hoy es inconcebible un mariachi sin el emblemático instrumento, maniobra repetida con el traje charro, pues ambos eran elementos diametralmente ajenos al mariachi, pero llegaron a ser esenciales para su ejecución, ambos se convertirían paulatinamente en caracteres indispensables para el nuevo mariachi y dejarían atrás viejos elementos que sin duda también son fundamentales para la forma regional.

El mariachi instalado en la capital del país a inicios del siglo XX estaba siendo presentado con una tendencia específica, la cual se ha buscado explicar en párrafos anteriores como una maniobra de modificación del ya mencionado actor musical por parte de una clase alta que entiende de una manera peculiar lo autóctono y lo tradicional, es a partir de ese punto de vista que promueven sus propias visiones acerca de diversos fenómenos culturales arraigados en un círculo ajeno al de ellos mismos, logrando con ello provocar en dichos iconos populares una transformación determinante que altera su versión original y generan una nueva perspectiva de lo que son las raíces tradicionales y originarias de determinada tradición, un posible intercambio cultural que podría ser normal e inevitable en el terreno social pero que al momento de ejecutarse resalta las virtudes de la clase empoderada y entierra los caracteres de los sectores dominados que además de

ya tener auestas un sistema determinado de control también experimenta una reinterpretación ajena de sus propias tradiciones.

El panorama de cambio del mariachi es algo indiscutible si se acude a comparar los viejos arquetipos respecto a los nuevos, pero más allá de la evidente diferenciación a lo que se ha acudido hasta ahora es a una delimitación definida respecto a la forma de construcción del mariachi en aras de crear un símbolo definido, toda una dinámica que arranca a partir de un fenómeno cultural consolidado, con caracteres y esencia propias, desarrollado en un entorno social específico y respaldado por una carga cultural importante, la cual descansa en el mundo indígena y campirano del Occidente del país.

En base a esa figura regional consolidada se comienzan a suscitar una serie de circunstancias que inevitablemente llevan al mariachi a cambiar, claro que no pierde su identidad popular ni mucho menos se aleja del gusto de las masas, al contrario se afianza más, pero ahora también ya es del gusto de los sectores ciudadanos, de personas que ven en sus ritmos, imagen y letras un pedacito de aquel lejano mundo del campo donde sus padres o abuelos crecieron y que inevitablemente despiertan un sentimiento de nostalgia. Pero es en esa identificación por parte de estos sectores urbanos donde se manifiestan las consecuencias de cambio del mariachi, las cuales siendo tan evidentes para el investigador o el experto musicólogo, son sutiles para el consumidor de este nuevo fenómeno popular, pues en esta dinámica de adquisición descansan una serie de maniobras y circunstancias que aglutinan en una imagen específica todo un fenómeno macro regional complejo y antiguo.

Como ya se ha mencionado, los patrocinios de personajes pertenecientes a la elite política mexicana fueron uno de los factores principales que provocaron los primeros cambios en el mariachi, todo un cambio que reflejaría la perspectiva que tendrían estos sectores de las clases populares o de la vida del campo, una visión que es necesario mencionar no hace justicia ni manifiesta a los verdadera gente de a pie que acogió al mariachi durante el siglo XIX, pues como he repasado en páginas anteriores, lo que se reflejaría en la indumentaria charra, en las películas de la época dorada del cine de nuestro país en los años cincuenta del siglo XX y las nuevas letras manifiestan y resaltan más la vida de los hacendados que las experiencias del pueblo llano, cosa curiosa pues estas mismas clases acomodadas del campo no gustaban del mariachi pero ahora lo presumían como una tradición propia y la exhibían orgullosos.

Durante los patrocinios al mariachi se da un primer viraje, una nueva clase se alzaba con el control político del país y con esto venía una nueva perspectiva de Estado, el cual sería más nacionalista y más incluyente, pero a pesar de lo mencionado la transformación del mariachi conservara los elementos de la alta clase en su porte con el traje de charro; pues la indumentaria llegaría a las orquestas antes del siglo XX con el francés Curtí para un concurso musical en Estados Unidos, dicho detalle estético sería el idóneo de ahora en adelante para las presentaciones en la Ciudad de México y el resto del país, toda una dinámica que de buenas a primeras cancelo el ropaje original del mariachi regional.

Toda una riqueza regional y representante de un sector tan fundamental como lo es el indígena para México fue censurado por el traje charro, un icono también fuerte mente relacionado con la esencia mexicana pero perteneciente a las clases altas del campo. Sin embargo la maniobra también refleja un cambio en la misma vivencia de la música mariachera y en la psicología del músico, pues en este se instala una idea de búsqueda de fama y triunfo, si bien la labor de tocar era una forma de sustento ahora esta será vista como un medio de reconocimiento y estatus, como una vía para convertirse en un músico virtuoso de línea y tocar con los mariachis consolidados, dicha idea la reflejaba el traje charro pues este sería un símbolo de jerarquización que marcaría una línea divisoria entre los músicos que lo portaban y los músicos sencillos, con ropas normales o de corte indígena, dejándolos en un lugar secundario. Por tanto el traje charro no sólo representa una transformación en la vestimenta de una orquesta musical sino que refleja un reacomodo en el imaginario del músico emigrado respecto a su status social, el cual sería obtenido al portar el traje charro.

La vestimenta charra había llegado para no irse nunca, el éxito de la citada indumentaria se reflejaría en el cine mexicano de mediados del siglo XX, siendo el ambiente de corte campirano el preferido para contar determinada historia en la pantalla grande; haciendas, praderas, llanos y fiestas de pueblo eran los marcos idóneos para que actores y actrices icónicos representaran una y otra vez historias cómicas, de amor o de drama; donde se colocaba al catrín criollo como el protagonista por excelencia siendo un virtuoso en todos los aspectos posibles, todo un marco de perfección concentrado en un individuo de tez blanca, alto, con bigote, y vestido de charro, mientras que el indio o el campesino era un actor secundario, relegado a lo cómico, a ser un complemento para las historias o sólo parte del mismo ambiente, esto está presente en el filme de *Ora Ponciano*, donde se punta al indio como borracho, bromista y pícaro, pero en ningún momento se le

menciona o se les muestra como una figura trascendental en la historia, los que sobresalen en esta labor son los protagonistas con la ya mencionada tez blanca, personalidad férrea y honorable.

Dentro de los filmes la imagen que se comenzaría proyectar respecto al campo, el sentido de las historias, el mismo mariachi, los individuos y el sistema de valores tendría un matiz muy particular. Las películas presentaban una imagen determinada de los grupos mariacheros donde las ropas en primera instancia aparecían con el traje de charro o con ropas mestizas, el tenor de su presencia era el acompañamiento de los protagonistas en su canto, la narrativa de algunas historias o la presencia musical en general con un matiz donde lo autóctono era una imagen amestizada, donde un músico mariachi viste de charro o con ropas mestizas; ahora bien, en estos matices los músicos autóctonos (que se expusieron en el primer capítulo) no aparecen, todos los mariachis son de tez blanca, ya ni que decir de los instrumentos, pues entre estos aparecen los cordófonos y no existe rastro de tambores, caracoles o sonajas; los viejos instrumentos del mariachi regional con influencia indígena en estos filmes brillan por su ausencia.

Respecto a lo que se refleja en las diversas historias representadas en las películas se maneja un repertorio de valores específicos que el individuo debe emular si se quiere llegar a ser un hombre o mujer intachables, de deben mantener comportamientos honorables, leales, de amor, respeto, gallardía y habilidades sobresalientes. El éxito de los mensajes plasmados en los filmes fue gracias a la estampa que se proyectó, pues figuras como Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Javier Solís, Libertad Lamarque, Flor Silvestre, Lucha Villa, etcétera serían el estereotipo idóneo de una imagen atrayente para el mexicano, todos ellos en su mayoría crearían a su alrededor una figura galante con algunos tintes populares que en casi nada tenían que ver con los hombres y mujeres que habitan las comunidades de pueblos o grupos indígenas y campesinos, colectivos que en su totalidad se componían con individuos de compleción más baja, un color de piel oscuro y con vestimentas sencillas y autóctonas.

Es a partir del éxito cinematográfico del mariachi concentrado en historias representadas por iconos actorales determinados, que las letras mariacheras cambiarían, destacando como los más representativos de este nuevo repertorio a los ya referidos Pedro Infante y Jorge Negrete, los cuales inmortalizaron temas que ofrecían un mensaje específico y muy diferente a los discursos de las letras del mariachi regional; la retórica en

el nuevo mariachi enaltecería las zonas geográficas del país y promovían una determinada visión del amor y los sentimientos, cosa que en las viejas ejecuciones no tenía una relevancia trascendental, si se hablaba de los temas de amor y de ciertos lugares, pero en ningún momento se determinaba una tendencia de encumbramiento regional o una retórica sentimental definida, claro que manejaban ciertos mensajes en las letras pero estos estaban destinados a expresar los sentimientos en general, y no tanto a partir de una tendencia determinada como la que se hace en las interpretaciones de Infante y Negrete; es decir se le cantaba y tocaba a los sentimientos humanos con una clara imparcialidad, cosa que en las nuevas letras no pasaba pues el dolor y el sufrimiento eran las constantes.

El nuevo fenómeno musical tocaría su nacimiento a partir de una dinámica muy peculiar, un proceso que ha acompañado a diversos sistemas tradicionales que hoy existen en nuestro país y que en palabras del historiador Eric Hobsbawm definió como invención de la tradición, esta perspectiva explica que un conjunto de prácticas son regidas por leyes aceptadas de manera abierta o implícitamente y con una naturaleza simbólica o ritual; dichas propiedades buscan infundir valores o reglas de comportamiento específico por medio de la reproducción de las acciones, lo cual lleva a una continuidad con el pasado<sup>140</sup>. El mariachi moderno del siglo XX sería una tradición inventada a partir de una reconfiguración de sus viejos elementos y la llegada de unos nuevos destinando a estos últimos a una aceptación por parte del público a partir del constante uso de los nuevos componentes.

Pero tampoco esa invención se remite al mariachi moderno, pues también en el mariachi regional se presenta dicho fenómeno ya que dentro de cada uno de sus elementos existen un conjunto de acciones que son definidas por determinadas reglas que generan un halo simbólico; en la práctica la música mariachera regional del siglo XIX al estar situada en un estrato social en particular (sector campesino e indígena), con instrumentos específicos (cordofonos y elementos prehispánicos) y una temática de las letras (tramas del campo y la sierra), cumple una serie de requisitos que le dan vida como tradición, esto indicaría que dicho fenómeno de invención es un tema complejo que vive en las dos facetas del mariachi, pues como diría Hobsbawm: “inventar tradiciones, como se asume aquí, es esencialmente un proceso de formalización y ritualización,

---

<sup>140</sup> g

caracterizado por la referencia al pasado, aunque sea sólo al imponer la repetición”<sup>141</sup>; Con el mariachi regional no se deja atrás la propiedad de tradición al momento de cambiar a la faceta moderna, mantiene su identidad con la gente, lo que si se revira son sus repeticiones, las cuales son suplantadas por el traje charro, la trompeta, el músico blanco y las nuevas letras al ser reiterados en la práctica ya tradicional pasan de ser elementos extraños a ser componentes formalizados y fundamentales.

Ya dentro de estas reflexiones sobre la tradición es necesario traer a colación el discurso de Pierre Bourdieu sobre el *Habitus*, el cual como ya se mencionó en páginas de la introducción son las referencias a las formas generadoras de prácticas específicas que crean una determinada clasificación social, pues bien, en la conformación del mariachi regional sucede específicamente este fenómeno, pero ligado a un contexto de desarrollo de la tradición a partir de las actividades del campo y en un contexto popular donde las acciones de dicha clase se resaltan; mientras que cuando se apuntala la tradición del mariachi moderno se reafirman nuevos esquemas en la reproducción de sus características, en la música se va incluyendo el ambiente ciudadano en la ejecución del mariachi el cual ya es mostrado en las películas tocando en varios sectores de la urbe; todo esto mientras los caracteres de la capital empiezan a abandonar el ambiente rural para adoptar tintes de metrópoli, un ambiente modernizador y de progreso se estaciona en el centro del país y movimientos culturales, políticos y sociales representados en intelectuales, un nuevo proyecto de Estado y asociaciones sindicales acompañan el surgimiento del nuevo mariachi; el *Habitus* del mariachi moderno se forma a partir de elementos emanados de la ola modernizadora que vivió México a principios y mediados del siglo XX.

Pero al tocar el concepto de modernidad impregnado a partir de una concepción en contraposición a lo tradicional, inevitablemente se percibirá a este último concepto como algo que estorba, algo que es ineficiente para la vida colectiva del ser humano en el mundo moderno, esta contraposición inevitablemente trae a colación la noción de progreso que es una especie de sueño dorado de la modernidad, donde las sociedades estarán situados en un entorno de avance en todos sus aspectos de vida, es decir que la humanidad está llamada a alcanzar la perfección en cada aspecto de su vida; pues bien dicha noción también salpica al mariachi moderno pues desde que toco sus cambios a estado en una trayectoria interminable de mejorarse a sí mismo, de ser el más virtuoso,

---

<sup>141</sup> 10

originario, innovador, célebre, vernáculo y famoso, características en la nueva música que pudo adquirir a partir de una configuración modernizadora.

Esta nueva versión modernizada del mariachi dejaría en el conocimiento colectivo de la sociedad de mediados del siglo XX y de la actualidad una perspectiva específica de esta música, donde a pesar de haber una manifestación del *Habitus* del mariachi regional a partir de una expresión musical y de fiesta de las clases populares en el siglo XIX que muestra una clara presencia del mundo indígena, en el conocimiento colectivo esa información pasa desapercibida, y es que a pesar de que muchos expertos sobre el tema defienden la tesis de una influencia indígena y popular en general la premisa de un origen del mariachi en una zona en particular, la etimología francesa de su nombre, la estampa blanca, el traje charro y los nuevos instrumentos siguen siendo constantes válidas para la sociedad en común, dejando en segundo plano o en el desconocimiento general una visión de un mariachi macro regional, único, respaldado exclusivamente en las clases bajas y con un alto color indígena.

Es dentro de estas reflexiones donde me parece importante revisar los posibles tintes que impregnan algunas de mis fuentes centrales de investigación, pues no sería de poca utilidad expresar los porqués intelectuales de los autores que inspiran mi trabajo: el antropólogo Jesús Jáuregui y el musicólogo Arturo Chamorro Escalante que desde mi punto de vista abordan sus respectivos temas a partir de una visión regionalista y objetiva a partir del folclor y el desarrollo de las tradiciones, esto muy posiblemente debido a la formación humanista de ambos.

Debo aclarar desde este punto que no es mi intención acomodarme a la línea de indagación que ambos investigadores tuvieron en sus respectivos trabajos pues aunque en un primer momento en el trabajo de *El mariachi símbolo musical de México* se inclina en una postura donde el origen del mariachi tanto en nombre y cuerpo surge a partir de caracteres del mundo indígena al ser sólida esta teoría a partir del cúmulo de archivos que se presentan, su reflexión se decanta por una postura estructuralista del estudio del símbolo como tal del mariachi, a diferencia del antropólogo jalisciense yo argumento como elemento central que la ola de cambio que sufre el símbolo en sí que es el mariachi no hace justicia a los elementos indígenas que dieron y dan vida a dicho actor musical regional del siglo XIX a partir de un movimiento modernizante que vivió el país en el siglo XX, en la obra de Jáuregui no se asevera dicha maniobra explícitamente a pesar de tener

una postura proindígena, así mismo detallo que dicho conjunto de cambios son impuestos y promovidos como nuevos elementos de la tradición mariachera del siglo XX por una diversos sectores de la clase acomodada en diversas etapas temporales a partir de su propio entendimiento de lo que es lo más representativo del país a nivel tradicional y no tanto lo que desde un principio ya era una tradición.

En el caso del doctor Arturo Chamorro Escalante, encuentro un trabajo relegado a la región de Jalisco en *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, donde su labor de investigación está centralizado en una zona en particular muy probablemente debido al objetivo que tuvo dicha publicación de promover las tradiciones musicales de dicha franja, pero también creo que influye su campo de estudio que se centra en la música autóctona a nivel regional en las culturas populares e indígenas; pero también creo que influye su gran preocupación por dar voz a la música a partir de una perspectiva social, donde los diversos sectores externalizan sus entornos a partir de las melodías que ejecutan. En la postura de su investigación recae una gran esencia regionalista de resaltar las tradiciones musicales de una comarca, no tanto debido a la visión del autor sino a partir del objetivo de la publicación, lo cual no entra en los objetivos de mi indagación de dar voz a una región en particular sino a una amplia región que es el Occidente, situación que no implica que este trabajo tampoco mencione lugares determinados como lo es el hablar de Jalisco o demás localidades; ahora bien lo mencionado no demerita la labor de investigación del doctor Escalante, pues sus fuentes son de gran valor para mi trabajo al momento de hablar de la región jalisciense y el mundo indígena musical correlacionado con dicha zona.

Es menester reiterar que las observaciones anteriores no las hago como una crítica, sino como una aseveración que busca dejar en claro mi desmarque de la perspectiva del trabajo de Jáuregui y Escalante, claro que principalmente en su mayoría bebo del raudal de información de ambos investigadores además de sus reflexiones, pero creo que mi línea de reflexión va dirigida a una crítica distinta en el tema del mariachi; así mismo no pretendo aseverar que el individuo en general tenga la obligación de investigar las diversas creencias culturales que gobiernan su imaginario general, más bien mi deseo es hacer eco sobre una nítida omisión de los caracteres indígenas durante la configuración de la nueva imagen mariachera en el imaginario colectivo actual; en este caso se estaría asistiendo pues a una tendencia general dentro de la producción cultural de olvidar las raíces étnicas de las figuras culturales al momento de su encumbramiento como símbolos

o estandartes dentro la sociedad moderna, dejando en un segundo plano todo un fenómeno cultural que se mostró de manera detallada en mi exposición de la geografía macroregional del mariachi en el capítulo primero y donde se observó una convocatoria a estas manifestaciones exclusivamente de los sectores campesino e indígena para cantar, bailar y tocar determinados instrumentos como cordófonos e elementos sonoros de origen indio, acompañados de bebidas de diversa índole, bullicio y algarabía; toda una costumbre que se extendía por la franja Occidental del país en el siglo XIX y que fue una constante durante varios siglos posteriores a la llegada española al territorio.

Sería pues en el momento en el cual los sectores populares manifestaban sus festejos por medio de mariachis que los sectores acomodados se caracterizaban en su entretenimiento por gustos muy distintos, tales como zarzuelas, conciertos de orquestas militares, de piano, canto, solfeo y veían los festejos de las clases bajas como desagradables; pero para el siglo XX se comenzarían a incluir la música de mariachi como parte de su repertorio de diversión y bagaje cultural; esto gracias a que los grupos mariacheros con el cambio al traje charro presentarían una estampa más relacionada con sus círculos sociales del campo; además hay que agregar a lo anterior la promoción de esta música fuera de sus terruños por parte de las clases acomodadas tanto de la capital como de las regiones Occidentales, ejemplo de ello fueron en un primer momento el francés Curtí durante el Porfiriato, tiempo después los diputados Alfredo Romo e Ignacio Reynoso, así mismo los empresarios de la radio y demás medios de comunicación siendo el más destacado de ellos Emilio Azcárraga Vidaurreta, y al final mandatarios de Estado como Álvaro Obregón y Lázaro Cárdenas del Río.

En la vivencia del *Habitus* del mariachi regional ya como una tradición consolidada funciona una extensa gama de elementos sonoros indígenas que con la llegada del mariachi moderno pasarían a un segundo plano, dicha situación se consolidaría en primera instancia con el traje charro, pues al haberse tomado en la indumentaria un elemento cultural netamente español, los cordófonos serían el aditamento más idóneo en el acoplamiento de la nueva orquesta debido al origen de ambos y se dejarían atrás los elementos indígenas, pero además de dicha supresión se da una adición de nuevos instrumentos y géneros musicales siendo el más sobresaliente la trompeta que hasta el día de hoy es el símbolo sonoro del mariachi. Estas transformaciones harían idóneas las canciones mariacheras para los conciertos de radio y grabaciones de discos, lo que sin duda haría de esta música un fenómeno trascendental y que llegaría a diversos lugares

en la Ciudad de México y otras regiones del país; con las grabaciones, conciertos de radio y presentaciones en diversos eventos tanto clases acomodadas y sectores populares tendrían acceso al nuevo movimiento musical mariachero.

Dentro de la reconversión de *Habitus* del mariachi se tocaría su punto más alto en su apertura a los medios de comunicación, donde gracias a las grabaciones y conciertos de radios se haría popular el fenómeno a tal grado que sería el ritmo y la estampa idónea para el cine mexicano que estaba en proceso de construcción; ya con los cambios marcados en ropa, instrumentos e inclusión en las clases altas se maneja un cambio de discurso en sus letras, con una tendencia destinada a formar una nueva reciprocidad entre la música y el receptor de esta, los motivos en las letras ya no van dirigidos exclusivamente a lo que acontece en el campo y sus núcleos sociales bajos, ahora hablan de la vida y experiencias de los hacendados, de un nuevo marco de valores donde las composiciones se concentran específicamente en el amor y desamor, en el enaltecimiento de regiones y virtudes del mexicano, pero se centran más o casi siempre en el individuo empoderado en la relación de las clases del siglo XIX en el campo; ahora los festejos mariachis se redirigen de ser un jolgorio de mal gusto por parte de indios y campesinos a ser un festejo tradicional y representativo del país en donde se plasma la vida pintoresca y heroica de hacendados ricos o personajes ciudadanos enmarcados en la estampa étnica blanca.

En la inclusión de la música del mariachi en altos estratos, el cambio de sus ropas, la inserción de la trompeta y su llegada a la radio existe una alteración por parte de la clase empoderada del país, siendo claves para ello los auspiciadores y promotores del mariachi (en este caso hacendados del Occidente y políticos regionales), los encargados de las dependencias culturales que buscaron impulsar la música mariachera en México y el extranjero a finales del siglo XIX (destacando aquí el francés Curtí) que derivó en la adopción de la vestimenta charra como uniforme oficial de las orquestas de mariachi; la llegada a la radio y la adición de la trompeta (resaltando en estos cambios la figura de Emilio Azcárraga Vidaurreta) que opacaría toda una gama de viejos instrumentos de corte indígena principalmente y que se instalaría como el nuevo icono sonoro de los ritmos mariacheros.

Es a partir de ese reagrupamiento de nuevos elementos que reconfiguraron al mariachi que nace una nueva forma de diversión popular, se conserva el icónico nombre,

algunos instrumentos y se suprimen ropas y elementos sonoros procedentes del mundo indígena, se recubre a los intérpretes con las ropas de la elite del campo y se le agrega un nuevo elemento sonoro propuesto por un integrante de la clase acomodada, se expande la promoción de su música a través de nuevos mercados y géneros musicales; trayendo a colación en este punto de la reflexión de nueva cuenta el concepto de Pierre Bourdieu se reconfigura una nueva forma de *Habitus* popular con la llegada del nuevo mariachi, se le dice ahora al hombre de a pie y al mismo músico que elementos debe cumplir para ser partícipe de las notas del mariachi, mientras que por medio de los filmes encarnados en cantantes y actores icónicos se propone una determinada forma de modelo de individuo tanto para el hombre como la mujer, todo ello complementado por nuevas composiciones musicales destinadas e impulsar un determinado imaginario social que represente y amalgame al nuevo Estado mexicano.

Siguiendo la línea de la reflexión anterior he podido discernir una generalidad muy interesante; con la nueva configuración del mariachi a partir de su inclusión en altos círculos, su asentamiento en el cine a través de cantantes y actores determinados y las nuevas letras surge un nuevo icono cultural y popular sí, pero más allá de esto surge una censura monumental de caracteres indígenas que para el mariachi regional eran básicos; se configura un símbolo cultural que desde su nacimiento hasta nuestros días asevera en su discurso ser la música mexicana por excelencia y que representa al país alrededor del mundo, pero que en un porcentaje muy mínimo hace justicia a los elementos originarios que en su momento dice promover al denominarse a sí misma como la canción estandarte de México.

Las raíces más profundas del viejo México prehispánico y colonial no importan en la nueva carta de presentación mariachera y sólo se destacan los viejos elementos de la vieja elite mexicana. Y debo aclarar no es que me esté refiriendo a una estratagema planeada o sintetizada, al hacer esta reflexión estoy enfocándome en una perspectiva de cambios graduales donde estos fueron determinados por diferentes personajes en distintas etapas temporales, todo ello a través del entendimiento, los gustos y las manías de determinados personajes pertenecientes a una alta clase, para los cuales el traje charro, la trompeta, la estampa blanca como imagen predominante en los cantantes y símbolos actorales, sus intereses en regiones específicas, la definición del amor y los valores, son reflejos de como esos personajes entendieron el fenómeno mariachero dándolo a conocer de tal forma; más esa misma perspectiva configuraría una tendencia

que siempre ha estado presente a lo largo de la historia, un entendimiento del mundo situado desde la perspectiva exclusiva de las elites, la cual muestra al mundo de las bases sociales y populares como actores secundarios, como meros complementos que quedan relegados al momento de contar su historia; y más importante aún, son ignorados dentro de las tradiciones que a ellos mismos les perteneces..

Existe entonces una tendencia a la hora de exponer las costumbres oriundas de determinado territorio de excluir al sector indígena de sus propias prácticas, esto tanto en la retórica como en la ejecución pues existe todo un movimiento de exclusión que se deriva a partir de una sociedad moderna cimentada desde un desarrollo desigual a nivel global, que ha desatado nuevos márgenes que empeoran la situación de grupos poblacionales amplios en el ámbito de su ya existente marginación social y cultural, lo cual desemboca en una mescolanza que da como resultado la erradicación de una identidad pluricultural en una determinada región, el ejemplo más representativo de dicha situación es América Latina que alberga más de cuatrocientos pueblos indígenas<sup>142</sup>. La remarcada desigualdad no sólo está presente en las diferencias sociales reflejadas en la realidad sino que también son un vacío que se concentra en las leyes pues los Estados latinoamericanos han sido férreos defensores de reconocer la igualdad en sus núcleos soberanos llegando a aseverar incluso que en dentro del marco de desigualdad se logra incluir a las etnias que a lo largo de la historia han sido discriminadas pero, tanto la sociedad, los gobiernos y demás sectores en la práctica mantiene conductas y rutinas que fomentan un trato desigual hacia los pueblos originarios<sup>143</sup>. Lo anterior no descansa exclusivamente en el ámbito económico, la desigualdad social o jurídica, la omisión de los pueblos indígenas también se hace presente en el terreno de los intelectuales, así lo asevera el profesor en Historia Raúl José Mandrini al opinar que muchos historiadores al momento de escribir evitan (de manera involuntaria incluso) las cuestiones a temas indígenas, ejemplo de ello es Tulio Halperín Donghi, el cual no es capaz de mencionar en viejos artículos sobre la franja fronteriza del sur de Buenos Aires en 1820 la existencia de poblaciones aborígenes en esa región. La situación anterior según Mandrini sucede gracias a que historiadores con esta línea de investigación ven la historia como una

---

<sup>142</sup> CALCAGNO, Silvia y HERNÁNDEZ Isabel. "Los pueblos indígenas y la sociedad de la información", en *Revista Argentina de Sociología*, volumen 1, número 1, noviembre-diciembre, Buenos Aires, Argentina, 2003, p.111.

<sup>143</sup> CALCAGNO Silvia, HERNÁNDEZ Isabel. *op. cit.* p.115.

edificación a partir de documentos escritos y ven incomoda la presencia de otros testimonios.<sup>144</sup>

Es en este punto donde podría citar un sinfín de ámbitos donde los sectores indígenas son hechos a un lado dentro de la sociedad moderna actual, pero no es mi deseo desvirtuar el tema en el que orbitan mis reflexiones. La idea que estoy desarrollando es nítida, en las sociedades de hoy existe una tendencia a desdeñar todo lo proveniente del mundo autóctono, tendencia derivada de la idea colonizadora de superioridad con la que siempre se ha percibido a este sector por parte de los grupos ajenos a él, desde la llegada española hasta nuestros días el europeo y el mestizo han catalogado a las etnias como el núcleo más bajo de los estratos sociales, ha visto a las costumbres que emanan de su cosmovisión como arcaicas, supersticiosas e ineficientes, así mismo han colocado el estatus social del indio a un grado exclusivo de pobreza donde para alcanzar la prosperidad se deben abandonar sus costumbres y lugar de origen; así mismo se han tomado sus tradiciones más significativas y se han transformado en entes más comerciales que tradicionales, teniendo como resultado final la exclusión de ellos mismos y sus costumbres de la práctica y esencia de la nueva vivencia de la tradición; toda una tendencia que fue una constante durante el siglo XX, donde un determinado Estado Nación modificaría ciertas celebraciones memorables y las concentraría en solemnidades de masas por medio de rituales representados en desfiles, festivales y juegos deportivos; esos protocolos se resaltan en entretenimientos monumentales que evocan el valor “sacro” de los sectores sociales que se ven representados a sí mismos como Nación.<sup>145</sup>

Es dentro de esa dinámica de reconfiguración del mundo indígena por parte de los sectores sociales que hoy controlan la sociedad moderna actual, donde se gesta el cambio del mariachi, esto es una prueba de tantas donde se puede vislumbrar esa tendencia a rechazar los núcleos mismos de donde México y otras sociedades surgieron y donde descansa la legitimidad del territorio que hoy nos identifica como Nación; por tanto más que una reiterativa reflexión sobre el cambio del mariachi es mi interés dar a conocer en mi trabajo que hay una dinámica de transformación en el mundo moderno actual donde los sistemas culturales evocando el sentido de oriundez, regionalidad y tradición

---

<sup>144</sup> BOHN MARTINS, María Cristina, “Historia e historiografía sobre los pueblos indígenas: Entrevista con Raúl J. Mandrini”, en *Revista Historia Unisinos*, volumen 19, número 1, Rio de Janeiro, Brasil, Abril 2015, p. 114.

<sup>145</sup> BENJAMÍN, Thomas, *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*. María Elena Madrigal Rodríguez (Trad.), 1ra edición, Editorial Taurus, Ciudad de México, octubre 2003, p.136.

rediseñan un determinado fenómeno tradicional donde en el discurso se dice que se hace justicia a las comarcas y pueblos indígenas, pero a su vez se les relega en la práctica; en los discursos, en la retórica política y en las arengas de ecuanimidad social se incluye, pero en la práctica se les aparta, se les reprime, se les discrimina y se les mata, pero al final ellos han demostrado ser valiosos y necesarios para el desarrollo humano, esto lo dejan claro con sus propias palabras:

Nuestros hábitos y prácticas así como el legado cultural de nuestros Pueblos Indígenas, sugieren posibilidades inagotables para generar desarrollo, también son favorables para crear estructuras que viabilicen el dialogo, el debate y el establecimiento de consensos, como respuestas a los desafíos y problemas básicos del desarrollo en sus distintas dimensiones.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> BATZIN, Carlos, “El desarrollo humano y los pueblos indígenas”, en *Seminario internacional de Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la formación sociodemográfica para la política y programas*, CEPAL, Santiago, Chile, abril 2005, p. 1.

## Bibliografías

- Barbosa Cruz, Mario. “Trabajadores en las calles de la Ciudad de México: subsistencia, negociación y pobreza urbana en tiempos de la Revolución”, en *Historia Mexicana*, vol. LX, núm. 2, octubre-diciembre, 2010, pp. 1077-1118. Consultado en: <http://www.redalyc.org/pdf/600/60020694007.pdf>
- Batzin, Carlos, “El desarrollo humano y los pueblos indígenas”, en *Seminario internacional de Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe: relevancia y pertinencia de la formación sociodemográfica para la política y programas*, CEPAL, Santiago, Chile, abril 2005, p. 12.
- Benjamín, Thomas. *La revolución mexicana. Memoria, mito e historia*. María Elena Madrigal Rodríguez (Trad.), primera edición, Editorial Taurus, Ciudad de México, octubre 2003, p. 312.
- Boas, Franz, *Cuestiones fundamentales de antropología cultural*, Ediciones Solar y Librería Hachette S. A. Buenos Aires Argentina, 1964, pp. 142, consultado en: <http://www.teebuenosaires.com.ar/biblioteca/franz-boas-CFdA.pdf>
- Boytler, Arcady, Película: *¡Así es mi tierra!* Guion de Arcady Boytler y Enrique Uthoff, productora CISA, México, 1937.
- BohnMartins, María Cristina, “Historia e historiografía sobre los pueblos indígenas: Entrevista con Raúl J. Mandrini”, en *Revista Historia Unisinos*, volumen 19, número 1, Rio de Janeiro, Brasil, Abril 2015, pp. 119, consultado en: <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/htu.2015.191.10/4592>
- Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas sobre la teoría de la acción*. Traductor Thomas Kauf, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997, p. 225.
- Calcagno, Silvia y Hernández Isabel, “Los pueblos indígenas y la sociedad de la información”, en *Revista Argentina de Sociología*, volumen 1, número 1, noviembre-diciembre, Buenos Aires, Argentina, 2003.
- Cardona, René, Película: *Cartas marcadas*, guion de René Cardona, Ernesto Cortázar y Ramón Pérez, productora Grovas, Alameda Films y Diana S. A. México, 1948.
- Carreño King, Tania, *El Charro: Estereotipo nacional a través del cine 1920-1940*, UNAM, México, 1995, pp. 8-100, Tesis digital consultada en: <http://132.248.9.195/ppt1997/0226003/Index.html>
- Cervantes Sánchez, Enrique. *El Desarrollo de la Ciudad de México en Revista de la Coordinación de Estudios de Posgrado*, Año 4, número 11, junio, UNAM, México 1988, pp. 1-16, consultado en: [http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant\\_omnia/11/03.pdf](http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf)

- Chevalier, François, *La formación de los latifundios en México haciendas y sociedad en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Tercera Edición, Fondo de Cultura Económica, México, 1999, pp. 220-230.
- Chamorro Escalante, Arturo, “Reflexiones finales sobre el mariachi jalisciense en la transnacionalización y en el negocio de la música popular”, en *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, editorial Ágata, Colegio de Jalisco, CONACULTA, Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco, Zapopan Jalisco, 2006, consultado en: <https://sc.jalisco.gob.mx/sites/sc.jalisco.gob.mx/files/12mariachiajys.pdf>
- Chávez, Octavio, *La Charrería: Breviario del Deporte Nacional*, Secretaria de Educación del Gobierno del Estado de México, Primera Edición, 2014, consultado en: <http://ceape.edomex.gob.mx/sites/ceape.edomex.gob.mx/files/La%20charrería.pdf>
- De Fuentes, Fernando, Película: *Así es Jalisco/¡Así se quiere en Jalisco!* guion de Fernando de Fuentes y Antonio Guzmán, productora Fernando de Fuentes y Grovas, México, 1942.
- , Película: *Allá en el rancho grande*, guion de Fernando de Fuentes, productora Grovas y Estudios Churubusco Azteca S.A. México, 1949.
- , Película: *Jalisco canta en Sevilla*, guion de Fernando de Fuentes, productora España-México, Chamartín Producciones y Producciones Diana, México, 1949.
- Dubet, François, “De la sociología de la identidad a la sociología del sujeto”, en *Estudios sociológicos*, volumen VII septiembre-diciembre, Colegio de México, México, 1989, pp. 519-545.
- Fernández, Emilio, Película: *Siempre tuya*, guion de Mauricio Magdaleno y Emilio Fernández, productora Cinematográfica Industrial de Películas, México, 1950.
- Echeverría, Bolívar, “¿Qué es la modernidad?”, en *Cuadernos del seminario Modernidad: Versiones y Dimensiones*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2009, p. 70.
- Embajada de los Estados Unidos en el Salvador. *Celebración del mes de la herencia hispana en los Estados Unidos*, El Salvador, 2009, consultado en: <https://www.mtsd.k12.nj.us/cms/lib/NJ01000127/Centricity/Domain/911/Mes%20de%20la%20herencia-%20articulo.pdf>
- Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*, Critica, Barcelona, 2005.
- García Ramírez, Cornelio, “El mariachi antiguo de Jalisco”, en *De Occidente es el mariache y de México... revista de una tradición*, recopilación de Álvaro Ochoa Serrano, primera edición, Colegio de Michoacán, Michoacán, 2001, pp. 63-181.

- Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Gedisa editorial, Barcelona España, 2003, p.387.
- Giménez, Gilberto, “Territorio, cultura e identidades. La región social cultural”, en Roció Rosales Ortega (Coord.), *Globalización y regiones en México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, p. 439.
- González, Rogelio, Película: *La vida no vale nada*, guion de Janet Alcorisa y Luis Alcorisa, productora Tepeyac, México, 1955.
- González, Everardo, Documental: *Jalisco es México: charro, mariachi y tequila*, Greco Sotelo (Investigador), CLIO, México, 2006.
- González López, Pablo, *El origen del mariachi coculense*, ponencia realizada en la Feria del Libro de Guadalajara de 2014, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7SHjhN6I8SM>
- Gomes Muriel, Emilio, Película: *Me cansé de rogarle*, guion de Emilio Gómez y Alfredo Ruanova, productora Cine Telmex, México, 1966.
- Hermes, Rafael, *Los Primeros Mariachis en la Ciudad de México*, Guía para el Investigador, Editorial personal, México, 1999, p.225.
- , “Música de los cocas”, en *Origen e historia del mariachi*, editorial Katún, primera edición, México, 1982, p. 147.
- H. Ayuntamiento de Cocula, Gaceta municipal “¡Histórica fiesta! Cocula recibe constancia que acredite al mariachi como patrimonio cultural de la humanidad...” Número 1, Cocula Jalisco México, 2012.
- Jáuregui, Jesús, *El mariachi, símbolo musical de México*, Primera Edición, INAH, CONACULTA, BANPAÍS, México, 1991.
- , *El mariachi símbolo musical de México*, Segunda Edición, INAH, CONACULTA y TAURUS, México, 2007.
- , “Tres de mariachi y una mariachada”, en *Mitos mexicanos*, Enrique Florescano (Coordinador), Dolsillo, 1ª Edición, Ciudad de México, 2015, pp. 251-258.
- , *Origen del mariachi*, entrevista realizada en el Programa “Opción Múltiple” del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM) en 2009, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=eYyf4EPV5XE>
- Lopes, María Aparecida de S, “Circuitos comerciales de la ganadería en el norte de México, algunas líneas de investigación”, en revista *América Latina en la historia económica*, numero de junio-diciembre, CONACYT, Instituto Mora, México 2003, pp. 99-103. Consultada en: <http://alhe.mora.edu.mx/index.php/ALHE/article/view/328/406>

- Madrazo Miranda, María, “Algunas consideraciones en torno al significado de la tradición”, en *Revista Contribuciones desde Coatepec* núm. 9, julio-diciembre, Universidad Autónoma del Estado de México, Estado de México, 2005, p. 19, consultado en: <https://www.redalyc.org/pdf/281/28150907.pdf>
- Martínez Cardona, Alejandra, *Análisis Teórico-Conceptual de la Plaza Garibaldi en el Centro Histórico de la Ciudad de México*, UNAM, México, 2011, tesis digital consultada en: <http://132.248.9.195/ptd2012/marzo/0678197/Index.html>
- Marmolejo, Cirilo, Álbum musical: “Mariachi coculense de Cirilo Marmolejo”, en *Grabaciones históricas de música mexicana volumen 2*, compilación en grabación de estudio, Arhoolie Records, El Cerrito California, EUA, 1995.
- Martínez Quijano, Luis. *La trompeta en el género mariachi. Aportes técnicos para la interpretación del son y el bolero*, Universidad Francisco José de Caldas, Colombia, 2015, consultado en: <http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/4753/1/MartinezQuijanoLuisJavier2015.pdf>
- Meyer, Jean, *Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010*, México, CIDE, número 72, abril 2011, p. 56, consultado en: <http://www.libreriacide.com/librospdf/DTH-72.pdf>
- Muñoz, Samuel, Documental: *Mariachi... Es de México*, Producciones C7, 2008, consultado en: [https://www.youtube.com/watch?v=z\\_gbCuMifn0](https://www.youtube.com/watch?v=z_gbCuMifn0)
- Muriá, José María, “Historia del mariachi”, en *Entrevista realizada en el programa Jalisco turístico*, Grupo IVISA, publicado el 16 agosto de 2013, consultada en: <https://www.youtube.com/watch?v=vXgy49Xu6ag>
- Moreno Rivas, Yolanda, Tarrego, Angélica, Pérez Sáez, Alejandro, Chapa, María de los Ángeles, De los Reyes, Aurelio, “La música bravía: sonos de mariachis favoritos”, en *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, Capítulo VI, Promexa editores, México, 1979. p. 20.
- Narváez, José María, Carta corográfica de Jalisco, Zacatecas y Colima, Biblioteca Digital Mexicana, consultada el 9 de Noviembre de 2016 en: [http://bdmx.mx/detalle\\_documento/?id\\_cod=49](http://bdmx.mx/detalle_documento/?id_cod=49)
- Obscura Gutiérrez, Siboney, “Pobreza y construcción nacional en la época de oro del cine mexicano. De la época de oro hasta el día de hoy”, en *Nationbuilding en el cine mexicano desde la Época de Oro hasta el presente*, Friedhelm Schmid-Well y Christian Wehr (Eds.), Bonilla Artigas Editores, México, 2015, pp. 41-56.
- Ochoa Serrano, Álvaro, “Mariache concierto de tres mundos”, en *Mitote, Fandango y Mariacheros*, Cuarta Edición, Colegio de Michoacán, Zamora, 1994, pp. 93-132.

- Oroná, Vicente, Película: *Los gavilanes*, guion de Aurora del Moral y Vicente Oroná, productora Matouk Films, México, 1956.
- Orozco Garciamoreno, Víctor, Sánchez Loza, Lilia Marlene, *Rincones y Tradiciones: que el mariachi no calle. Adriana Juárez, fundadora del mariachi "Grano de Oro"*, Gaceta reconocer Número 111, Gobierno del Estado de México, Toluca México, 2010, pp.28-31, consultado en: [http://decisiones.edomex.gob.mx/sites/decisiones.edomex.gob.mx/files/files/reconocer\\_pdf111.pdf](http://decisiones.edomex.gob.mx/sites/decisiones.edomex.gob.mx/files/files/reconocer_pdf111.pdf).
- Rincón Gallardo, Carlos, *El libro del charro mexicano*, Porrúa, México, 1993.
- Rivera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental, vistas, descripción, anécdotas y episodios de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica ó histórica*, Tomo tercero, Imprenta de la Reforma, México, 1880.
- Rodríguez, Joselito, Película: *¡Ay Jalisco no te rajes!* guion de Ismael Rodríguez, Joselito Rodríguez, Roberto Rodríguez y Luis Leal, productora Rodríguez Hermanos, México, 1941.
- Serrano, Carreto, Enrique, *Regiones Indígenas de México*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, Primera Edición, 2006.
- Secretaria de Turismo (SECTUR), "Guía para la inversión y desarrollo del turismo en México", (*Doing Business in México*), México, 2014, pp. 1-10, consultado en: <https://www.pwc.com/mx/es/industrias/archivo/2014-02-db-turismo.pdf>
- Secretaria de Planeación, Programación y Presupuesto (SPPP), Sexto informe de gobierno de Nayarit, Nayarit, 2010
- Soria, Gabriel, Película: *¡Ora Ponciano!*, guion de Pepe Ortiz y Elvira de la Mora, productora Soria, México, 1936.
- Uribe Solano, Héctor, *Entrevista a Juan Pinzón Saldaña (Ex-Integrante del Mariachi Vargas)*, Entrevista realizada por HUS Producciones 62, 2017, consultado en: <https://www.youtube.com/watch?v=5Ppj0zsbVgQ>
- Valenzuela Arce, José Manuel, *Decadencia y auge de las identidades. Cultura nacional, identidad cultural y modernización*. Colegio de la Frontera Norte, segunda edición, Ciudad de México, 2004, pp.12-73.
- Vogeley, Nancy, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias: Siete décadas en la música del mariachi: Miguel Martínez*, CONACULTA, México, 2012, pp.21-73.

- Wayne Powell, Philip, *La Guerra Chichimeca (1550-1600)*, Juan José Ultrilla (Trad.), Ciudad de México, México, 1977, pp.308.
- Zacarías, Miguel, Película: *Ahí viene Martín Corona*, guion de Álvaro Gálvez y Paulino Masip, productora Zacarías S. A. México, 1952.
- , Película: *Cuidado con el amor*, guion de Miguel Zacarías, productora Zacarías S. A. México, 1954.
- , Película: *El enamorado*, guion de Álvaro Gálvez y Paulino Masip, productora Zacarías S. A. México, 1952.
- , Película: *El peñón de las ánimas*, guion de Miguel Zacarías, productora Grovas, México, 1942.
- , Película: *Necesito dinero*, guion de Edmundo Báez y Miguel Zacarías, productora Zacarías S. A. México, 1952.
- , Película: *Una carta de amor*, guion de Miguel Zacarías, Productora Grovas, México, 1943.
- Zurita González, Jesús, *La Radio en México*, en “Nuevas formas de comunicación en exploración”, Carmen Salgado Santamaría (Coord.) Editorial Mc Graw-Hill Internacional de España, 2016, pp. 785-798.
- Imágenes de instrumentos prehispánicos:
  1. Caracoles <https://www.pinterest.com.mx/pin/837388124436539872/>
  2. Teponahuaste <http://actitudindigena.blogspot.com/2007/10/el-teponahuaste.html>
  3. Sonajas [http://ernestopolo.com/galerias/mexico/i\\_33476](http://ernestopolo.com/galerias/mexico/i_33476)
  4. Huéhuetl <http://www.wikimexico.com/articulo/Huehuetl-de-Malinalco>
  5. Tarima [http://www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/la\\_musica\\_prehispanica.pdf](http://www.papelesdesociedad.info/IMG/pdf/la_musica_prehispanica.pdf)
  6. Pinto de carriza <https://www.redalyc.org/pdf/351/35145982009.pdf>

