

---

*Immo pectore.\**  
Apostillas a *El mariachi*

---

Jesús Jáuregui

EL PARTEAGUAS

**E**l año de 1981 fue decisivo para que tomara la determinación de investigar el mariachi, en mi calidad de antropólogo. Hacía seis años que un campesino octogenario –Margarito Murillo Ibarra (1890-1986)–, en la costa de Nayarit, me había hecho comprender de manera inesperada y vivencial la importancia de la tradición del mariachi dentro del complejo cultural de la gente del occidente de México (Jáuregui, 2001: 4-6 y 2007: 12-17).

En octubre de ese año, leí con sorpresa y fascinación el artículo de Jean Meyer en la revista *Vuelta* sobre “El origen del mariachi”. Lo más destacado de su contribución era la carta, fechada el 7 de mayo de 1852 en la parroquia de Rosamorada, que el cura Cosme Santa Anna (1825-1892) le había enviado a la autoridad eclesiástica de Guadalajara. En dicho documento presentaba con detalle su versión sobre “los hechos que han ocurrido en este lugar y que han ocasionado diferencias mías para con las autoridades de esta mi feligresía y que han instruido queja al Supremo Gobierno del Estado” (*ápu*d Meyer, 1981: 41). En este sentido, informaba que:

Al acabarse los divinos oficios en mi Parroquia en el sábado de gloria encuentro que en la plaza y frente de la misma iglesia se hallan dos fandangos, una mesa de juego y hombres que a pie y a caballo andan gritando como furiosos en con-

\* De mi ronco pecho.

secuencia del vino que beben y que aquello es ya un desorden muy lamentable: sé que esto es en todos los años en los días solemnísimos de la resurrección del Señor y solo que ya sabemos cuantos crímenes y excesos se cometen en estas diversiones, que generalmente se llaman por estos puntos mariachis [...] Yo fui luego a la Autoridad local y le supliqué se sirviera impedir estos males, principios de otros muchos mayores y no logré mi deseo pues se me alegó la costumbre y perjuicios que seguirían a los comerciantes interesados en la venta de licores [...]

El desorden crecía [,] por momentos yo deseaba en cada instante evitarlo. No accedía la Autoridad y entonces me dirigí al lugar en donde se hallaban los fandangos, pedí los instrumentos y me los dieron, supliqué a los que jugaban naipes que dejaran de hacerlo y se abstubieron [sic] y luego también rogué que se levantara del suelo a un infeliz que se hallaba tirado ahogado en vino, y lo levantaron [...]

Después de esto el Alcalde me puso el oficio que original acompaño a V[uestra] S[eñoría] I[lustrísima,] el cual me pareció prudente no contestar. Luego el mismo S[eñ]or reunió una contribución pecuniaria para traer nuevos músicos que vinieron y formaron un fandango que duró desde el sábado hasta el lunes” (*ápu*d Meyer, 1981: 41-42).

El padre José de Jesús de León Arteaga, director del Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, se encargaría –ante mi solicitud– de preparar un esbozo biográfico del presbítero Santa Anna, en 1990. Recientemente ha actualizado su texto y ahora aclara que este sacerdote era originario de Tepic (De León Arteaga, 2008) y había estudiado la carrera eclesíastica en Guadalajara. Se deduce, así, que el nombre de mariachi no era común en aquella época en el altiplano tepiqueño-jalisciense, sino que era de uso generalizado sólo en la región costeña del actual Nayarit. De otra forma, el recién llegado cura de Rosamorada no hubiera hecho énfasis en precisar el significado de tal denominación: “...fandangos... que generalmente se llaman por estos puntos mariachis...”. Así, “...la palabra [*mariachi*] era, durante la segunda mitad del siglo XIX, un término de uso eminentemente local, un regionalismo [...] limitado a su región (la costa noroeste del país) y desconocido todavía para el resto de los mexicanos de aquel tiempo” (Guzmán Betancourt, 1992: 44).

Meyer había aclarado:

Me encontré casualmente con este documento, cuando andaba detrás de Manuel Lozada [...]. Es de mucho interés [...]. Por fin, nuestro documento permite hacer caminar la discusión sobre el vocablo ‘mariachi’. La versión turística más difundida según la cual procede de la palabra francesa ‘mariage’ (boda), en tiempo de la Intervención, es buena broma, y nada más. [...] Jerónimo del Terruño [1981: 12] pedía se buscara un documento anterior a 1860-1870, para fundamentar la tesis autóctona [del origen americano de la palabra mariachi, que han sostenido desde José Ignacio Dávila Garibi [1935] hasta Pedro Castillo Romero [1976]]. Dicho, hecho. [...] Ya tenemos un testimonio anterior a los años de la Intervención francesa. Tiene peso científico, aunque no le pueda quitar peso a la leyenda” (1981: 42-43).

Meyer trazó, quizá sin proponérselo, las bases para el estudio científico-histórico del mariachi, ya que:

1. Demostró, ante todo, que la discusión sobre la etimología y el origen del mariachi –tan reclamados por patriotismos locales–, en todo caso, se debía fundar en documentos historiográficos y no en supuestos o postulados fervientes.

2. En su artículo discutió los planteamientos de los autores principales sobre el aspecto histórico del tema (Dávila Garibi, Ramírez Flores [1980] y Castillo Romero) y, con base en este último, los testimonios de Barrios de los Ríos (1908 [circa 1892]) para Santiago Ixcuintla, y de Pérez González (1894) para Rosamorada. Concluiría, así, que el asunto de Cocula o la “nación coca” (como cuna del conjunto musical) y del idioma coca (como lengua de donde provenía la palabra) tenían que ser puestos en duda.

3. En síntesis, Meyer planteó el sur de Jalisco (los cantones de Sayula y Autlán) y el actual Nayarit (el antiguo cantón de Tepic) como lugares de gestación del conjunto musical y a la lengua cora, hablada en una amplia región del occidente de México en tiempos prehispánicos –y vigente en la zona serrana de Nayarit–, como la fuente posible del término.

Meyer desconocía entonces que Jerónimo del Terruño era un seudónimo del periodista e historiador venezolano Edgar Gabaldón Márquez (1921-2001), quien publicó aquel 1981 el primer libro biográfico sobre un

mariachero: *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, con más de cuatrocientas páginas de apretada tipografía. Lo llamativo del caso era que el personaje en cuestión no era originario de Jalisco, sino de Guanajuato, y se había convertido en mariachi en la ciudad de México, enseñado por músicos michoacanos, a finales de la década de 1930. Gabaldón Márquez resaltaba: “Si usted cree que un mariachi es menos que un licenciado, o que un presidente de la república, o que un arzobispo, o que un mariscal, o que un escritor laureado, o que un millonario de Monterrey, se equivoca...”. (1981: contraportada).

La obra incluye un “Libro de los apéndices”, uno de cuyos incisos se refiere a “El mariachi, ensayo de aproximación a su esencia”. Este autor pasa del mariachi-persona (su biografiado) al mariachi-vocablo, al que considera “nombre mágico”. Encuentra que “El sonido chi está presente en los cuatro vientos o rumbos de México...” (*ibídem*: 549). En particular señala que los nombres de lugar que terminan en *chi* –y, en menor proporción, en *chic* o *chis*– se concentran en Chihuahua, Sonora y Sinaloa. Concluye, convencido de “...la muy posible y probable autoctonía de la palabra mariachi” (*ibídem*: 549), que “Es bastante probable [...] que el mariachi, con ese nombre, y su variante de mariache [...] sea anterior a la época del atentado imperialista de don Luis Napoleón Le Petit (1808-1873) contra México, en 1863” (*ibídem*: 553). Y termina solicitando a los futuros pesquisantes que, al tratar este tema, se ciñan a una metodología histórica y lingüística estricta, basada en documentos fehacientes. Meyer me comentaría que, a raíz de la publicación de su artículo, Gabaldón Márquez le hizo llegar hasta Zamora, Michoacán, un ejemplar autografiado de su libro.

Aquel año, después de haberlos buscado con insistencia por más de medio siglo y todavía con la esperanza de que se llegaran a encontrar documentos que avalaran su hipótesis sobre el origen de la palabra mariachi en la lengua coca, murió el estudioso tapatío José Ignacio Dávila Garibi (1888-1981), quien había sido uno de los primeros en plantear (1935) –frente a la conseja galicista (Ramírez de Aguilar, alias Jacobo Dalevuelta, ápuđ Linares, 1925: 1 y 1930 [1925]: 185); Ortiz de Montellano (1932: 1)– la propuesta autoctonista sobre la etimología de la palabra mariachi.

Pero la hipótesis “coquista” de Dávila Garibi corresponde a una postura *ex ante* sobre el problema, de tal manera que su argumentación, con un es-

caso aparato de referencias históricas, una vez que se llega al terreno propiamente lingüístico, se manifiesta como una mítica filología autoctonista. Así lo comprendieron algunos de los pocos lectores críticos, como Lomelí, quien destaca que “El propio investigador tapatío, pese a su afirmación de que mariachi es una palabra coca, no explica ni ofrece esta palabra original” (1966: 1C). Asimismo, Villaseñor Bordes señala que “No hay un solo testimonio escrito que abone el dicho de Dávila Garibi” (1987: 373). Es significativo que no presente ninguna argumentación para sostener su propuesta. Más aun, es sorprendente que Dávila Garibi no adelante ninguna etimología sobre dicha palabra; por lo demás, no menciona que el anciano Ignacio Rodríguez Nixen (1799-1907), su centenario informante en 1904-1906, le haya indicado alguna.

Para el lingüista Guzmán Betancourt, al referirse “...al étimo perdido de una palabra tan esencial y significativa en la cultura mexicana, como lo es en la actualidad el vocablo mariachi” (1992: 38):

Investigaciones posteriores han revelado que los argumentos empleados por este erudito filólogo para demostrar el origen coca de la palabra [mariachi] eran endebles y, en gran medida, artificiosos. Sus esfuerzos por rescatar los vestigios del idioma coca, extinguido probablemente desde fines del siglo XVI, fueron en suma notables y muy dignos de encomio, pero con escasos y aun dudosos resultados. Por consiguiente, el hecho de remitir con seguridad el origen de determinado vocablo [...] a una lengua escasamente conocida, constituye un acto de audacia, si no de deliberado afán por obtener cualquier género de resultados, siempre y cuando éstos cumplan determinadas finalidades previstas de antemano” (*ibidem*: 40).

\*

El 21 de agosto de ese 1981 tuvo lugar –en el Sports Pavillion del Hotel Caesar’s Palace de Las Vegas, Nevada– la pelea por el título mundial de peso pluma entre el puertorriqueño Wilfredo Gómez y el mexicano Salvador Sánchez. El favorito por 2 a 1 era Gómez, quien había vencido por nocaut a siete peleadores mexicanos y había acabado con la carrera del importante boxeador mexicano Carlos Zárate.

La reseña de la pelea por parte del enviado especial, detallada y amena, venía precedida de un escueto comunicado:

Salvador Sánchez defendió por sexta ocasión la corona de peso pluma reconocida por el Consejo Mundial de Boxeo. Resultado oficial: nocaut técnico sobre Wilfrido Gómez al minuto y 9 segundos del octavo round (Márquez, 1981a: 29).

Pero a mí lo que más me impresionó fue la confrontación sobre el ring de los agresivos músicos del combo puertorriqueño con los sorprendidos mariachis mexicanos; escenas que habían pasado fugazmente por la transmisión televisiva. La crónica de este suceso se me quedó grabada:

Tuvo que ser en esta ciudad, en que todo parece válido, en donde el himno nacional puertorriqueño, ‘La Borinqueña’ fuera tocado a ritmo de salsa... y era tanto el fervor de la gente de la isla, tanto su apasionamiento, que cantó, cantó La Borinqueña a ritmo de salsa ejecutada, a todo sonar, por el conjunto Apollo Sounds. Todos sus integrantes vestidos con brillantes uniformes de fondo blanco y franjas rojas y azules, los colores de la bandera puertorriqueña.

Es la voz del anunciador... ‘Hubiéramos querido que se escuchara el himno nacional mexicano, por el Mariachi Chapala, pero por problemas técnicos éste sólo podrá ser escuchado por televisión’. Las que se escuchan, con toda claridad, son las mentadas de madre que provienen de allá de las cercanas alturas; de allá, donde está la porra brava, que desconociendo el significado de devaluación e inflación, ‘vino de allá, de la mera capirucha’. [...]

Ya no sólo ondean las pequeñas banderitas puertorriqueñas –no hubo ninguna de México–, ni las mantas de los partidarios de Salvador [Sánchez], ya no sólo se dividen las porras a México y a Puerto Rico. A la ovación que estalló cuando Wilfredo y sus siete acompañantes subieron al ring, prosiguió otra, más estruendosa, cuando aparecieron Sánchez y sus tres ayudantes. Venía con ellos, ahora sí, el Mariachi Chapala –mariachi de apenas cuatro integrantes–. Y el Apollo Sounds que había cantado ‘Ya llegó Wilfredo, viene tirando a matar’ cambió la letra: ‘Ay, Salvador, de ésta no te salvas’. Pero como los mariachis no bajaban del ring, los salseros también subieron al cuadrilátero. Y allí fueron acalladas las notas del mariachi por las de la música guapachosa. Ahí, en pleno

centro del ring, uno de los mariachis –vestido con el negro traje de charro– y a golpe de bota y espuelas se adornó con salerosos pasos.

Hasta que al fin, sobre el enlonado, quedaron los dos rivales.

Transcurrió un minuto. Solo uno. Todo el mundo supo entonces lo que había de suceder. Los gritos de ‘¡México! ¡México! ¡México!’ se hicieron cada vez más frecuentes. También los *siquitibums*. Se desvanecieron las porras de Puerto Rico, también las notas del Apollo Sounds y las esperanzas de mucha gente que veía en Wilfredo al inexistente peleador invencible.

Media hora después de la finalización del combate, el Apollo Sounds salió del Pavillion. Cruzó por entre las elegantes albercas, muy iluminadas. Se ufunaba: ‘Cuando menos les ganamos a los mariachis’. Pero sobre aquellas sillas que los huéspedes utilizan para asolearse estaban tendidos algunos de nuestros compatriotas. Numerosos vasos de cerveza, enormes vasos de cartón, todos vacíos, amenazaban con caer al agua de las piscinas. ‘Bueno, manitos, felicidades’, dijeron los músicos puertorriqueños... ‘Ora sí, cabrones, a ver...’ fue una de las respuestas. ‘Sí, pinches güeyes, ¡No que muy salsas!... Si quieren les damos nosotros la revancha’. Hasta que intervino un apaciguador: ‘Órale, mamertos’, –refiriéndose a sus compañeros–. ‘¿Pos qué no ven que acá estos morenazos están aceptando deportivamente su derrota?... ¡Salud!...’ (Márquez, 1981b: 29).

#### MIS INICIOS ETNOGRÁFICOS

El tema me tocaba de manera directa, pues la tradición del mariachi correspondía también a la región que yo estudiaba desde 1972: el actual Nayarit. Thomas Stanford (1964) venía estudiando la tradición mariachera en Michoacán e Irene Vázquez Valle (1976) había hecho lo propio con la variante de la región denominada “Sur de Jalisco”, que incluye, al mismo título y con el mismo derecho, porciones de Colima y Michoacán; por su parte Francisco Talavera y Tomás Martínez (1976) iniciaron las grabaciones de música en los Altos de Jalisco y Arana preparó un ensayo introductorio a la gran antología del son mexicano que se publicó también en 1981. En tanto, Sánchez Flores (1981) publicaba su ensayo “Chimalhuacán legendario: cuna, infancia y plenitud del mariachi. Nueva Galicia: crisol de músicos de una época”, en el que desarrollaba una posición regional para el origen del mariachi. Ese año Urrutia y Saldaña (1984 [1981]) presentarían su ensayo

“Origen y evolución del mariachi”, si bien producto de genuinos intereses amateurs, no exento de aportes.

Yo no estaba enterado, pero también García (1981) presentaba su tesis sobre “The Mariachi Violin Style Technique”, en la University of California de Santa Cruz. Previamente Fogequist (1975) había sustentado su tesis de maestría “Rythm and Form in the Contemporary *Son Jalisciense*”, en la University of California de Los Ángeles, y Koetting (1977) publicó su artículo “‘The Son Jalisciense’: Structural Variety in Relation to a Mexican Mestizo Forme Fixe”.

Así, la discusión había llegado finalmente al ámbito académico y el mariachi ya estaba de lleno en la escena internacional. Tomé la decisión. Un antropólogo mexicano tenía que investigar el mariachi y –¡ni hablar, qué caray!– me tocaba a mí. Pero yo –como etnólogo de formación– no me interesaba al principio por los orígenes ni por la etimología de la palabra. No inicié mi investigación sobre el mariachi en los archivos, sino estudiando en directo las fiestas en las que dicho conjunto musical participaba todavía en regiones y contextos de marginación cultural. En septiembre de 1982 ya estaba en El Juanacaxtle, ranchería serrana del municipio de La Yesca, del estado de Nayarit, pero de la diócesis de Guadalajara. Este tipo de situación “de frontera” ya me era conocida, pues yo había nacido en Teocaltiche, Jalisco, que es un poblado correspondiente a la diócesis de Aguascalientes, y había crecido en la costa de Nayarit, diócesis de Tepic.

El inicio de las sorpresas fue que los lugareños eran conscientes al detalle de los límites geográficos entre Nayarit y Jalisco; de hecho, ante los planos geográficos oficiales (Hostotipaquillo F-13-D-43, Cetenal, 1973) que les mostré, me aclararon que en el mapa los límites estaban equivocados por los menos en 20 kilómetros. Pero los concurrentes a la celebración que procedían del municipio de la Yesca (Nayarit) –margen derecha del río Santiago–, de Ixtlán del Río (Nayarit) –margen izquierda del río– y de Hostotipaquillo (Jalisco) nunca discutieron y ni siquiera hablaron del tema de su diferente procedencia estatal como algo pertinente durante la festividad: todos participaron por igual y en igualdad de circunstancias.

Balazos sobraron, disparados hacia el cielo y hacia el suelo, a pocos centímetros de nuestros pies. Mi ingenuidad había sido total. Yo había hecho recorridos por las inmediaciones de esa región serrana, en la década de

1960, y me había impresionado la bondad y la amabilidad de su gente. Pero ya había llegado el narcotráfico –entonces ni siquiera sabía qué era eso–. Para complicar el panorama, se había planeado el estudio etnográfico con cinco alumnos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia: tres mujeres y dos hombres más el profesor, para que cada compañera tuviera su pareja ficticia “de ocasión” y no fuera objeto de acoso por parte de los lugareños. Pero los dos alumnos no pudieron concurrir, a última hora. Así es que llegué allí con tres muchachas ciudadanas, eso sí, de buen ver, de buena condición física y bailadoras, pues eran miembros del Taller de Danza Folkórica de la ENAH.

Funcionó mi instinto y, sobre todo, la humanidad de la gente local. Pronto me di cuenta de quiénes mandaban en la fiesta. Yo había comprado un litro de tequila en Ixtlán del Río, del más caro en las vinaterías locales. Cuando comenzaba la fiesta, al atardecer del primer día, regalé ese “bien de prestigio” en público a quien de manera manifiesta era el “patrón”, al personaje sinaloense que controlaba la microregión. Eso nos protegió, no obstante que una de las compañeras –la fotógrafa, de ideología feminista– siempre se enojaba porque los muchachos me pedían permiso para bailar con ella.

Antes de cruzar en canoa el río Santiago, de regreso, el “dueño del paso” en La Playa, me dijo unas palabras que he meditado desde entonces:

¡Qué corazonsote, amigo! Mire que haber llegado con tres mujeres... ¡y haber salido con ellas! Y, luego, ¡sin armas! Aquí toda una familia entera se dedica a cuidar nomás a una muchacha en la fiesta, a que no se la roben... Y usted con tres.

En buena medida, la jugada me salió “como al burro que tocó la flauta”. Pero, eso sí, fui muy consciente de mi responsabilidad y de la etiqueta que debía seguir. No vuelvo a repetir ese tipo de experiencia. Ya en la ciudad de México, una de las participantes comprendió el contexto de la situación, otra se mostró indiferente y la tercera mantuvo su posición contestataria en contra de la dominación masculina.

A principios de 1983 regresé a esa zona, esta vez sólo con los dos alumnos varones que no habían podido ir en la ocasión anterior. Con la inten-

ción de grabar el repertorio del mariachi de Hilario Herrera, quien vivía en La Higuera, llegamos a El Mezquite. A partir de ahí el tránsito era a pie o en remuda. Un tendero de este último poblado así respondió a mi pregunta sobre la violencia en la comarca:

Hasta hace como dos meses, anduvieron dos muchachos jóvenes asaltando gente por toda la zona... y ya no sólo asaltaban, sino que mataban. Traían armas largas y mucho parque. Aquí [a El Mezquite] venían y yo les vendía cerveza.

Ese día ya habían matado a varias personas –dos o tres huicholitos– que se iban encontrando. Traían a dos agarrados, para que les ayudaran nomás a subir a las muchachas a las remudas.

Allí en Marquetas nomás vivían un hermano y una hermana. Él es re'buena gente: la pura sonrisa y la pura broma. Llegaron, estaba la muchacha sola y se la quisieron llevar a fuerzas. La golpeaban como para que se dejara y ella se resistió y trató de agarrar el rifle del caballo de uno de ellos. Él le pegaba con la pistola para aflojarla.

En eso llegó el hermano. Se acomodó, de retirado, contra un árbol y desde allí los mató a los dos con su rifle. Es un hombre “de a tiro” pacífico. ¡Ya no se puede confiar uno en nadie!: el más calmado, como ese hombre, llegado el caso, mata.

¡Y salió brava la gallinita! Ya que estaban muertos y tirados los roció de balas con el R 15. Aquéllos traían el R 15, una metralleta y una bolsa de parque. Ellos ya andaban en cosas serias.

De allí le avisaron a la policía de Hostotipaquillo.

Uno de los asaltantes ni necesidad tenía: su padre es dueño como de mil reses, es de La Hacienda de Ambas Aguas.

El padre de él dijo que lo único que quería saber era si era cierto que había hecho eso con la muchacha. Cuando le dijeron que sí, entonces dijo que el hermano no tenía nada que temer de él, que estuvo en su derecho y defendió lo propio.

Y como le digo, salió brava la gallinita. “De a tiro” los dejó hechos picadillo. Los tuvieron que levantar en sábanas, hechos pedazos, y así se los llevaron a enterrar” (Miguel, entrevista de 1983).

En agosto de 1983, en la XVIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, que tuvo lugar en Taxco, Guerrero, presentamos una

conferencia/audición/ejecución (dancística) sobre “La plegaria musical y dancística asociada al mariachi tradicional de la región mestiza serrana de Nayarit”. El periódico mimeografiado de la SMA cubrió nuestra presencia:

Se anuncia con sumo placer que ya llegó el mariachi sin trompeta... esté pendiente de su próxima actuación” (Pompa y Padilla *et alii*, 1983 a: 1).

¡A ver el huarachazo! Hoy a las 20 horas en el Auditorio cerrado del IMSS, asistiremos a ‘La plegaria musical y dancística asociada al mariachi sin trompeta’” (Pompa y Padilla *et alii*, 1983c: 1).

En horario estelar y con el auditorio repleto, el éxito fue contundente debido a las coreografías reproducidas –ensayadas, con base en la observación participante, por los maestros de danza folclórica Fidel Jarquín y Maira Ramírez–, al entusiasmo de los alumnos de la ENAH que participaban como bailadores y a nuestra actualización de la teoría de Marcel Mauss sobre la oración (Jáuregui, 1997 [1983]).

Yo me gané de inmediato el apodo de “el antropólogo mariachi”. Cuando recibí el ejemplar del periódico mimeografiado en donde aparecía una caricatura de mi persona con traje de charro, pistola y huaraches (obra de Alfredo López Austin, según me enteré después), primero me sorprendí y no me agradó, por la sonrisita de mofa del portador (José Antonio Pompa y Padilla) y “...la sardónica y mal disimulada sonrisilla de Paul Schmidt” (Pompa y Padilla, 1983b: 2) al momento de que el primero pronunció mi nuevo título, pero reaccioné de manera reflexiva y les dije: “¡A mucha honra!”.

La caricatura iba acompañada de una noticia ficticia y de vacilada:

Atraco en Taxco. Al parecer le sigue lloviendo al ya famoso músico de Garibaldi, con quien los amigos de la ‘uña’ se han ensañado de nuevo: primero le vuelan su trompeta y ahora en el amplio auditorio del IMSS, el Ballet Bolshoi ENAH-NO se volvió mago desapareciendo doce pares de huaraches pertenecientes al susodicho personaje. Se les recuerda a los danzantes que el baile ya terminó, así que devuelvan los huarachosos instrumentos de trabajo. ¡De la ENAH es el mariachi y de Jáuregui los sonos! (Pompa y Padilla *et alii*, 1983e).

## EL MARIACHI COMO ESTILO NACIONAL

Han pasado más de 25 años. En el ínterin Jean Meyer llegó a ser asesor de mi investigación y luego dictaminador y jurado de mi tesis doctoral sobre el mariachi en 1995.

Se ha cumplido cabalmente la premonición de Gabaldón Márquez, en el sentido de que "...el mariachi es cosa de mucha futuridad" (1981: 553). La "aproximación a su esencia", a que había llegado tras más de diez años de estudio, se ha confirmado como acertada:

...como instituto popular, el mariachi no tiene fronteras étnicas, y recibe afluentes de todo el país; de cada rumbo acuden músicos al mariachi; unos, son auténticos en eso que vagamente denominan 'lo folklórico'; y otros, como es natural en las profesiones, [...] se afilian al mariachismo sólo por 'la paga' y son quienes bastante tratan de desvirtuarlo; lo que queremos significar es que el mariachi, el conjunto de músicos, es un instrumento de la psiquis mexicana, que capta el afecto de quien lo escucha encantado, de quien se siente en arrebató por su fascinación peculiar, de quien lo traslada a su más dolida e inquieta intimidad, allá en las situaciones abismales de cada persona; el mariachi, pues, ya se extiende poco a poco, por vecinos y lejanos países, conjuntos de mariachis ya los hay en España, en Colombia y en Venezuela; y los hay en Guatemala y en los Estados Unidos, su segunda patria naturalísima; y es el mariachi una cosa tan genuina que no le perjudican las alteraciones que le hagan en uso de espectacularismo del teatro de variedades, por el afán de lucro, y dentro de las figuras perversas de la sociedad de consumo, enemiga jurada de la auténtica personalidad del pueblo; de ahí que afirmemos que, sea lo que sea, el mariachi, en su forma prístina, sigue ostentándose como el más profundo y fidedigno corazón de este país" (*ibídem*: 555).

Coincidía, en buena medida, con el planteamiento del periodista tamaulipeco Ortega Colunga:

Yo veo en un buen mariachi uno de los cabales tipos de lo mexicano y del mexicano, y, sin duda, un buen mariachi expresa a México mejor de lo que podemos hacerlo reporteros o escritores, y con una ventaja, la de su naturali-

dad. [...] Es costumbre que debe perdurar, porque los mariachis cantan, como nadie en México, a la alegría de vivir que nos es tan indispensable. [...] la música del mariachi, bronca, altiva, sensual, envolvente, que, por sobre la oscuridad de la muerte, afirma la alegría de vivir. [...] cantar al amor, a la lucha, a la muerte, a la alegría, [es] uno de los más varoniles trabajos.

Por esta razón, cantador jalisciense, es también cantador nacional. [...] No es preciso que un buen mariachi sea jalisciense, aunque su índole sí ha de serlo” (1958: 16).

Hacia una década que ya operaban, en la ciudad de México, los primeros mariachis femeniles, del estilo moderno: Estrellas de México, de la defeña –de ascendencia michoacana– Guadalupe Morales Ayala; Las Coronelas, de la veracruzana Carlota Noriega Vázquez, y Las Adelitas, de la Adela Chávez. Sin embargo, a pesar de haber aparecido en algunas películas, el impacto de estos conjuntos de mariachis femeninos todavía no trascendía al nivel de que se llegara a considerar que el oficio de mariachi también podía ser propio de las mujeres.

No obstante, a partir del artículo de Ortega Colunga se deriva una pregunta pertinente y cuya respuesta es problemática, ya que la antropología ha llegado a considerar que un estilo étnico es fácil de percibir, pero difícil de definir y casi imposible de explicar analíticamente, pues “Esta particularidad étnica [el objeto más íntimo de la investigación etnológica] es inaccesible a la clasificación verbal” (Leroi-Gourhan, 1971 [1945]: 271 y 272).

...el etnólogo entrenado distingue entre armonías de formas o de ritmos, los productos de una y otra cultura. Es ése un procedimiento empírico y podría imaginarse que un día el análisis electrónico [con computadora] resolverá, mediante algunas ecuaciones, el indefinible sabor personal de las obras de cada etnia; sin embargo, esto no quita nada al hecho de que el estilo sea inaccesible en la manipulación del lenguaje corriente...” (*ibídem*: 272).

Por lo demás, “...la mayor parte de la cultura está hecha de rasgos que pertenecen en común a la humanidad o a un continente o, por lo menos, a toda una región y a numerosos grupos, los cuales, sin embargo, se sienten cada uno como particular” (*ibídem*: 271). “...los caracteres culturales [...] nacen a partir

de fondos comunes muchas veces muy amplios, se particularizan en cada grupo suficientemente coherente, dan origen a variantes locales, a menudo muy pequeñas, que se hacen y se deshacen al azar de la historia” (*ibidem*: 272).

¿En qué consiste, entonces, la “índole jalisciense”? Ante todo hay que aclarar, en referencia al mariachi, que ese estilo no queda circunscrito con claridad, en su origen, con alguna sola entidad política de la república mexicana; que –en la vertiente del mariachi moderno, con trompeta– se trata, no de un estilo étnico integral –una expresión total de la personalidad de un grupo, en su apreciación de formas, valores y ritmos–, sino de una especialización técnica musical; que es un estilo-tradición “inventado”, en los términos definidos por Hobsbawm (2002 [1983]), para responder a las necesidades de la re-construcción de una comunidad imaginada nacional (Anderson, 1993 [1991 (1983)]); que la construcción y reproducción del “estilo mariachi” (moderno) se ha dado en íntima relación con los medios electrónicos de comunicación masiva (discos, transmisiones radiofónicas, películas, programas televisivos, la internet) y, por supuesto, también los medios impresos (periódicos, revistas y libros); finalmente, que ese estilo nacional, construido de manera compleja pero efectiva, no corresponde a una tradición espontánea, sino a ciertos elementos –sobreenfatizados– de un estilo étnico regional, con los que dicha comunidad nacional fue imaginada en su momento (mediados del siglo xx) por las determinaciones de la política estatal y de los intereses comerciales de los medios de comunicación masiva.

¿No será que esa índole –en este caso, una manera de expresarse en público, en especial por medio de la música y del canto–, ha sido etiquetada como “jalisciense”, cuando en realidad corresponde a una forma estilizada e idealizada del Bajío, el occidente y norte de México y de ahí se trasladó a la ciudad de México y el centro del país, donde se depuró, amplió y reprodujo? Los músicos del mariachi moderno, durante tres cuartos de siglo, han provenido de todas las regiones de México y los cantantes prototípicos del género “mariachi”/ranchero han sido originarios de Guanajuato (Jorge Negrete, Pedro Vargas, José Alfredo Jiménez, Flor Silvestre); Sinaloa (Pedro Infante, Irma Vila, Lola Beltrán, Ana Gabriel); Zacatecas (Antonio Aguilar); Coahuila (Guadalupe La Chinaca, Cornelio Reyna);

Chihuahua (Miguel Aceves Mejía, Lucha Villa, Francisco “El Charro” Avitia); Sonora (Luis Aguilar), Tamaulipas (Cuco Sánchez); Michoacán (Amalia Mendoza, Juan Gabriel); la ciudad de México (Javier Solís, María de Lourdes, Aída Cuevas) y Nayarit (Rosenda Bernal). Sin dejar de reconocer que en los inicios sí hubo importantes intérpretes de Jalisco (Lucha Reyes, Tito Guízar, Matilde Sánchez –La Torcacita–) y los sigue habiendo (Vicente Fernández, Paquita la del Barrio, Pedro Fernández).

No obstante, se debe tener claro que Lucha Reyes (1906-1944) –quien originalmente se manejaba en un estilo de cancionera vernácula, pero como soprano lírica– inventó el “género bravío” en la ciudad de México (a donde había llegado procedente de Guadalajara a los cinco años de edad) a partir de 1930, una vez que un accidente transformó su voz, en una gira por Europa, adecuando la tradición de las cantantes de las carpas capitalinas a su nueva tesitura vocal.

El tapatío José (Pepe) Guízar Morfín (1911-1980), quien emigró a la capital del país como adolescente en 1925 (María Concepción, 1972: 15), compuso sus célebres piezas *Guadalajara* y *El mariachi* (1937) como una añoranza de su ciudad natal y de San Pedro Tlaquepaque, en tanto elementos musicales de una revista de colorido folclórico del Teatro Lírico (Garrido, 1981 [1974]: 80), para la cual había tomado como modelo “...las funciones del Teatro Politeama [de la ciudad de México]” (María Concepción, 1972: 26). La intérprete original de estas piezas fue la coahuilense Guadalupe La Chinaca –alias tomado del título homónimo de los “versos nacionales” del tepiqueño Amado Nervo (1899)–, acompañada del Trío Tariácuri (Peguero, 2002: 26) de los hermanos Mendoza, originarios de San Juan Huetamo, Michoacán.

Desde su decisión por convertirse en compositor musical y descartar la carrera de abogado (impuesta por la presión familiar), Pepe Guízar había sido influenciado en Monterrey de manera personal por Miguel Aceves Mejía (María Concepción, 1972: 25) y luego en la ciudad de México, por las ejecuciones de Lucha Reyes, las Hermanas Águila y Manolita Arreola y, sobre todo, por los compositores que diseñaban las canciones de aire campirano desde la capital, en especial por los oaxaqueños Manuel Fernández Esperón, Tata Nacho (1894-1968) (María Concepción, 1972: 30) –con *La borrachita* (1918) y *Adiós mi chaparrita* (1924)– y José López Alavés

(1889-1974) con *Santa Anita* (1930), así como el aguascalentense Alfonso Esparza Oteo (1897-1950), con *Las alteñitas* (1936).

Pepe Guízar inventó la “canción basada en el ‘son jalisciense’”, pero –en su afán por llegar a ser “el pintor musical de México– sólo pudo reproducir con éxito ese microgénero en *San Luis Potosí* (con la potente interpretación de Jorge Negrete) y no lo logró al referirse a otras ciudades de la región mariachera, como Tepic, Colima, Guanajuato, y menos en su intento por proclamar su origen con *Soy tapatío* y *Cuando duerme Guadalajara* (María Concepción 1972: 64, 68-69, 93-94 y 103), aunque logra reivindicarse parcialmente con la canción valseada *Chapala*, pues esta pieza ha sido etiquetada con las interpretaciones “acarameladas” de las rondallas de corte hispánico.

La pareja más célebre de compositores del estilo campirano-ranchero-jalisciense estuvo integrada por el chilango Manuel Esperón González (1906) y el tamaulipeco Ernesto Cortázar (1897-1953), cuyas canciones *¡Ay, Jalisco, no te rajes!* (1941), *Cocula* (1943), *Así se quiere en Jalisco* (1943), *Yo soy mexicano* (1943), *Esos Altos de Jalisco* (1945), *Cuando quiere un mexicano* (1946), *Hasta que perdió Jalisco* (1946), *Serenata tapatía* (1946) y *Bajo el cielo de Jalisco* (1947) llegaron a ser el prototipo.

A final de cuentas, la dupla tapatía de los primos –güeros, altos, “de ojo claro” y familiares cercanos de la elitista jerarquía católica (María Concepción, 1972: 13)– Pepe y (Federico Arturo) Tito Guízar (Tolentino) (1908-1999) fue desplazada, en la carrera para convertirse en los ídolos-charros (cantantes) inmortales, por personajes más talentosos –en términos escénicos y vocales–, no jaliscienses y con un progresivo tono más mestizo, como Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís y por “el guapo” y simpático Luis Aguilar, con un ligero aire de mulato (la imagen de su alter ego aparece en la portada de *El mariachi*, Jáuregui, 2007).

¿Cómo fue posible que el chileno Juan S. Garrido (1902-1994), llegado a México en 1932, se integrara sin problemas como director de orquestas “vernáculos” mexicanas y compositor de las canciones nacionalistas del momento, como *Pelea de gallos en la Feria de Aguascalientes* (1945)?

Sin embargo, se debe tener presente que el proceso de gestación de cada una de estas canciones fue complejo. Una cosa era componer una letra y otra adecuarle la tonada correspondiente, en especial era fundamental el

arreglo “orquestal” con el que se iba a divulgar. Con frecuencia, el compositor oficial no era el responsable de todo el proceso y, en ocasiones, se adquirían letras para registrarlas bajo la autoría del comprador y se contrataban los servicios de músicos originarios de la amplia región del mariachi para que contribuyeran con la musicalización.

Rubén Fuentes Gasson (1926) –quien ha influido por más de medio siglo de manera destacada en la conformación del estilo del mariachi moderno, en tanto ejecutante, compositor, arreglista y director del Mariachi Vargas de Tecalitlán–, aunque es originario de Ciudad Guzmán (Zapotlán el Grande), Jalisco, ha confesado con franqueza que él conoció a los mariachis en la Colonia Doctores de la ciudad de México, el día en que le fue a pedir trabajo a Silvestre Vargas en 1944 (entrevista de 2007).

Miguel Martínez Domínguez (1921), quien fue el forjador definitivo del estilo mariachero de la trompeta, continuó su preparación musical –iniciada en la barriada de San Antonio y en la Plaza Garibaldi– con Luis Fonseca Zavala (1904-1980), maestro de conservatorio y músico de orquesta sinfónica, quien, a su vez, había sido alumno del trompetista norteamericano Sydney Mear.

¿Qué tan legítimo es el “estilo jalisciense” –o, más bien, “ranchero”– en las argentinas Libertad Lamarque y Rosita Quintana, en las españolas Lola Flores y María Dolores Pradera, o en la costarricense Chavela Vargas, o en William Clauson –El Charro Güero– (originario de Suecia), en François Gouygou –El Charro Francés–, en Elvis Presley, al cantar *Guadalajara*, en Rocío Dúrcal, “la más mexicana de las españolas”, o en la norteamericana Linda Rostandt, al interpretar las “Canciones de mi padre”, o en el español Joaquín Sabina con su composición *Y nos dieron las diez*?

Una vez que el estilo mariachi se ha convertido en un género de gusto y reconocimiento mundial, sin duda que se puede “a primera vista u oído” identificar a un mariachi no-mexicano, ya que los ejecutantes no pueden ocultar sus peculiares sesgos étnico-nacionales, sobre todo si son de la Europa no mediterránea o de Asia. Pero un aficionado común y corriente se llevará sorpresas con mariachis procedentes de varios países de la Europa mediterránea, de América Latina y, en especial, de Estados Unidos, por la proximidad cultural vigente dentro del gran territorio que una vez fue la América hispana.

## LA INTERNACIONALIZACIÓN DEL MARIACHI

En la presentación de mi libro *El mariachi. Símbolo musical de México* (2007) –en la Feria del Libro del Palacio de Minería de la ciudad de México, en marzo de 2008–, Meyer comentó, con un tono festivo de objetividad, que las imágenes mexicanas que más fascinan a los chinos en la actualidad son las pirámides y los mariachis. Esa asociación, constatada de manera permanente a nivel mundial, es percibida por otros autores como inadecuada o quizás falsificada: “La vulgarización turística de [...] la imagen de México ha acarreado su necia asociación con pirámides y mariachis” (Ordoñez, 2008: 10).

Todavía no hay un mariachi chino, pero un comercial de una marca cervecera difunde en la televisión mexicana la imagen de un ejército de charros-mariachis asediando la Gran Muralla china. Por lo que, al menos en el imaginario transmitido por los medios de comunicación masiva, el conjunto musical representativo de México ya llegó a China, sede en este 2008 de los XXIX Juegos Olímpicos. De hecho, desde hace décadas los mariachis han realizado giras por aquel país.

En América Latina el avance del mariachi sigue viento en popa. En la Perla del Caribe,

con la presentación de un concierto conjunto, un total de 120 jóvenes cubanos se graduaron del primer Curso Nacional de Mariachis, en Bayamo, capital de la oriental provincia de Granma.

En su debut, los estudiantes, procedentes de 12 municipios de diversas provincias, interpretaron piezas del cancionero nacional [cubano] adaptadas a la sonoridad del género mexicano, una peculiaridad que los diferencia de los formatos similares existentes en el país.

El curso, iniciado en junio de 2005, graduó a los alumnos como músicos de nivel elemental y continuarán la capacitación hasta febrero próximo, cuando reciban la evaluación artística para ejercer profesionalmente en sus localidades” (La Jornada, 2007: 8a).

Como Colombia fue el país invitado a la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en noviembre de 2007, en el Museo Regional de dicha

ciudad se montó una exposición sobre los elementos culturales mexicanos que se han aceptado y difundido ampliamente en aquel país sudamericano. En el folleto correspondiente, “Me gustas mucho tú”, se incluye información sobre el mariachi y la ranchera en Colombia:

El espectáculo empezó muy solemne. Perfectamente serios, vestidos de impecable habano [color café tabaco] y en exacta sincronía, los doce mariachis del conjunto Voces de América abrieron con una febril secuencia de clásicos de la música ranchera, muchos de ellos instrumentales. No faltaron ni los solos de violín ni los duelos de trompetas. Los cerca de diez mil espectadores que se habían reunido en el teatro al aire libre de La Media Torta de Bogotá para darle serenata a la Virgen del Carmen no pudieron más que aplaudir pasmados el virtuosismo de los músicos. Ninguno habría podido anticipar lo que seguía.

Después de cantar los piadosos temas de rigor, el repertorio fue abandonando la formalidad y se aventuró en terrenos más populares con canciones como *La venia bendita*, *Mátalas*, *Yo el aventurero* y *La bikina*, en donde el público pudo darse el gusto de corear. Para cuando sonó *El mariachi loco*, la velada ya se había sacudido por completo su gravedad inicial: los músicos se habían quitado el sombrero y hacían una divertida coreografía. Público y mariachi cantaban a una sola voz y las graderías se veían salpicadas de señoras que con gestos histriónicos cantaban como si se les fuera la vida en ello, de novios y maridos que en súbitos ataques de romanticismo le cantaban al oído a su acompañante y de parejas que sin más se habían lanzado a bailar. Por un momento la serenata tomaría visos extraños cuando el más pequeño de los músicos interpretó a ritmo de ranchera un popurrí que incluía trozos del éxito de house *Saltando sin parar* y del hit rockanrollero *El rock de la prisión*. Pero sería solamente un puente hacia el momento más emocionante de la tarde: el maestro de ceremonias se apoderó del micrófono y leyó un poema de un desconocido poeta [...]. Los versos [...] celebraban la maestría con que Voces de América interpretaba con toda la altura el género mexicano y aprovechaba –aun poniendo en riesgo la rima– para enviarle un piropo a Adriana, la única integrante femenina del conjunto. Entonces, como si todo estuviera perfectamente calculado (¿lo estaba?), Voces de América arremetió con su secuencia final, un popurrí llamado *Mi tierra* que, luego de trozos de rancheras dedicados a la patria y a la tierra, cerraba con los versos de uno de los himnos nacionales apócri-

fos de la República de Colombia: “Ay qué orgulloso me siento de ser un buen colombiano”.

Difícilmente habría una situación que ilustre mejor la asimilación como propio de un género extranjero. El impecable traje de los mariachis, la fidelidad en la interpretación de las canciones, la alusión orgullosa a México, no deben llevar a equívocos: quizás suene absurdo pero aquel espectáculo fue colombiano como el que más. Y era al mismo tiempo un gesto de admiración por lo mexicano. En un caso de hibridación interesantísimo, la ranchera se ha convertido en uno más de los géneros musicales colombianos (tiene sus propios artistas, casas disqueras, festivales y emisoras), pero no por eso ha querido renunciar al imaginario mexicano que la envuelve. Eso no le ha impedido combinar sin conflicto algunas canciones, expresiones y gestos que celebran lo mexicano con respeto y admiración, con otras que reafirman lo colombiano. Sucede que, al menos en el plano de la ranchera, mexicano y colombiano no son categorías excluyentes.

La ranchera ha ido más lejos [que otras expresiones culturales venidas de México]: se ha establecido como patrimonio, su reinterpretación ha enriquecido el género y ha producido derivaciones nuevas. La ranchera es un perfecto ejemplo de [...] la “mutua fecundación” entre colombianos y mexicanos. La fecundación en este caso ha producido por lo menos tres secuelas: han nacido géneros derivados de la ranchera, como la música *guasca* y *carrilera*, han surgido artistas de la ranchera eminentemente colombianos [...] y se han creado piezas musicales híbridas que mezclan rancheras con otros ritmos. Una evidencia de esto último es el acto estrella del Mariachi de los Zaizar, grupo bandera del tradicional restaurante show Noches de Garibaldi: un popurrí donde mezclan las rancheras con temas de salsa, merengue y flamenco. [...]

Los primeros conjuntos de mariachi aparecieron en Bogotá a finales de la década de los cincuenta [del siglo xx] en el barrio Chapinero. Con el tiempo, las agencias y establecimientos de mariachi se concentrarían a tres cuadras del barrio formando lo que hoy se conoce como La Playa, el epicentro de la actividad ranchera bogotana [...]. A La Playa se le llama así por tratarse de un gran andén que desde el mediodía y hasta altas horas de la madrugada se llena de charros mexicanos que ofrecen sus servicios para serenatas. Normalmente los automovilistas “vadean” La Playa y escogen a un mariachi entre el emjambre, según su presupuesto. [...]

Para un habitante de Bogotá [...] siempre habrá un trompetazo en medio de la noche que nos refresque la memoria. No será un ángel del apocalipsis, sino algún charro extraviado en las cumbres de los Andes, que ha sido contratado por algún vecino para decirle a su novia, un par de noches antes de la boda, ¡cuánto me gustas tú!” (Duque, Martínez y Ucrós, 2007: 7, 20-21, 24, 25, 26-31).

#### EL MARIACHI EN LOS ESTADOS UNIDOS Y EN MÉXICO

El contraste de la actitud en el medio académico acerca del mariachi es manifiesto entre México y Estados Unidos. En su visita a la Universidad de Harvard, en Boston,

tras casi siete años de haber obtenido una maestría en administración en la Escuela de Negocios John F. Kennedy de esta prestigiada universidad, el presidente [Felipe Calderón, después de (Carlos) Salinas de Gortari, el segundo mexicano que pasó por las aulas de Harvard y se hizo presidente de México (López, 2008: 6)], retornó ahora a dar clases de “negociación” política, tema en el que puso el acento, como la principal enseñanza que obtuvo aquí. [...] A ritmo de *Cielito lindo* [*Cielo rojo* y la canción del presidente: *Caminos de Michoacán* (Melgar, 2008: 5)], que interpretó el Mariachi Veritas [fundado en 2001], integrado por [nueve] alumnos de distintas nacionalidades [y dirigido por la estudiante mexicana de arqueología, Beatriz Miramontes (López, 2008: 6)], Calderón, entró al foro que estaba repleto en sus cuatro pisos [y es que el público era mayoritariamente mexicano (Melgar, 2008: 5)]” (Herrera Beltrán, 2008a: 5).

El mariachi universitario Veritas de Harvard no es el único ni el primero en Estados Unidos. En la presentación de mi libro *El mariachi*, en el Consulado General de México en los Ángeles, en abril de 2008, participó el Mariachi Uclatlán entreverando sus piezas con las intervenciones del doctor Steve Loza (catedrático de la Universidad de California de Los Ángeles), así como de la doctoranda Lauryn Salazar, quien prepara una tesis sobre la relación del medio académico con el mariachi en los Estados Unidos, y de mi alocución personal. Luego el mariachi ofreció un concierto de una hora. Se trata de la versión más reciente del mariachi universitario pio-

nero en Estados Unidos, ya que fue fundado en la Universidad de California de Los Ángeles (UCLA y por eso su nombre Uclatlán), en 1965 y se ha renovado sucesivamente (Foguelquist, 1975: 1-6; Sheehy, 2006: 57-58, 83 y 88).

Yo había asistido dos días antes a la clase de música de mariachi, tanto a la de principiantes como a la de avanzados, en las instalaciones –por supuesto, de primer mundo– de la Escuela de Música de su universidad. Allí, en los mismos salones, diseñados *ad hoc*, en que se enseña música clásica o jazz, se imparten las clases de mariachi. Los alumnos no son sólo “latinos”, sino también “orientales” (japoneses y filipinos) afroamericanos y sajones. El maestro Jesús Guzmán, director musical del Mariachi Los Camperos, corregía y orientaba de manera personal a los ejecutantes de cada instrumento, ya que es capaz de tocarlos todos, y supervisaba y ejemplificaba el canto de las diferentes voces femeninas y masculinas. Poco a poco se iba logrando la interpretación e integración de cada pieza ensayada (con un grupo de cuarenta estudiantes), de tal manera que al final el resultado era satisfactorio.

En la ceremonia del consulado, los once músicos (violines, trompetas, guitarras, vihuelas, guitarrón y arpa) lucían elegantes, en traje de charro de color negro y botonadura plateada, con su moño azul cielo, el color distintivo de su universidad. Alegres, gallardos, entusiastas... en cada una de sus piezas. Los dirigía magistralmente, al tiempo que ejecutaba su violín, Leticia Isabel Soto, también doctoranda con una tesis sobre los mariachis femeninos.

Como es costumbre en los mariachis “de élite” de Los Ángeles, todos sus integrantes son capaces de cantar. De tal manera que en el concierto se fueron turnando en las interpretaciones de las piezas, de acuerdo con la tesitura y el estilo de voz (tradicionales, bravías, regionales, íntimas, de despecho...); no faltaron paisanos que pidieron que se tocara la canción de su gusto para entonarla ellos mismos.

La desatención por el mariachi en México queda patente con el hecho de que ni siquiera la Universidad Nacional Autónoma de México, la más importante del país, tenga su mariachi compuesto con alumnos. Aunque, para el concierto de clausura del curso “Integración formal de la música de mariachi en el curriculum escolar”, impartido por los profesores Cathe-

rine López y Richard Haefer, de la Universidad Estatal de Arizona, en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en mayo de 2008, se conformó el Mariachi Puma con los alumnos participantes. Sin embargo, no es segura su permanencia institucional y es probable que se trate tan sólo de una agrupación coyuntural. La inauguración de dicho curso –logrado por el tezón de algunos maestros y la insistencia de algunos alumnos– se retardó porque el profesor (de la materia de composición), que utilizaba el salón correspondiente, no lo desalojaba y se indignó cuando se le informó que la clase que seguía era de mariachi. La secretaria académica de la Escuela Nacional de Música no dejó de insistir en que los cursos de mariachi no corresponden a ese plantel universitario, sino que se deben impartir en la Escuela de la Música Mexicana –ubicada en la zona de La Lagunilla, típica del populacho–, pues aunque exista la carrera de etnomusicología, la UNAM se debe dedicar a la música de concierto y a las actividades de conservatorio.

También es manifiesto el menosprecio por el mariachi en los altos mandos del actual gobierno mexicano, aun en aquellas latitudes norteñas:

Los mariachis callaron en las nuevas oficinas del consulado [de México en Nueva Orleans, Luisiana]... y los acordes del jazz los sustituyeron.

Engalanados con trajes negros, sombreros de charro y listos con sus guitarrones, los seis integrantes del Mariachi México Típico aguardaron la llegada del presidente Felipe Calderón para consentirlo con su corrido predilecto *Caminos de Michoacán*.

Pero el Servicio Secreto estadounidense no tuvo indulgencia para proteger al anfitrión [de la Cumbre de Líderes de América del Norte] George W. Bush ni con quienes iban a dar el toque de mexicanidad a la ceremonia.

‘Nos quitaron los instrumentos’, relata Salvador Vázquez, integrante del grupo que viajó explícitamente desde Houston, Texas. Invitados por el consulado, Vázquez y sus compañeros se quejaban: ‘dejaron caer a la patria’ (Herrera Beltrán, 2008b: 1 y 13).

No obstante, en el marco de una de las campañas más competidas por la nominación del candidato presidencial del partido demócrata, entre Hillary Rodham Clinton y Barack Obama, a mediados de febrero de 2008 se

presentó por internet el corrido *¡Viva, Obama!*, compuesto por Miguel Orozco y ejecutado y cantado por un mariachi. Fue diseñado para promover su candidatura entre la población “latina” en las elecciones primarias de Texas:

Al candidato, quien es Barack Obama,  
este corrido le canto con el alma.  
Humilde fue nacido,  
también sin pretensión;  
empezó por las calles de Chicago,  
trabajando pa’ lograr una visión:  
pa’ proteger la gente trabajadora  
y traernos todos juntos  
en esta gran nación.

¡Viva Obama! ¡Viva!  
¡Viva Obama! ¡Viva!

Familias unidas, seguras,  
y hasta con plan de salud.

¡Viva Obama! ¡Viva!  
¡Viva Obama! ¡Viva!

Un candidato luchando  
por nuestra nación.

Nada importa si eres de San Antonio,  
nada importa si eres de Corpus Christi,  
de Dallas o del Valle,  
de Houston o del Paso;  
lo que importa es que votemos por Obama,  
porque su lucha también es nuestra lucha;  
y hoy que tenemos la urgencia para un cambio  
vamos todos unidos con nuestro gran amigo.

¡Viva Obama! ¡Viva!  
 ¡Viva Obama! ¡Viva!

Familias unidas, seguras,  
 y hasta con plan de salud.

¡Viva Obama! ¡Viva!  
 ¡Viva Obama! ¡Viva!

Un candidato luchando  
 por nuestra nación.

No se trata del tipo de corrido tradicional que se refiere a un hecho acontecido o a un héroe ya fallecido, sino de un nuevo tipo de corrido que se inició al concluir la fase armada de la Revolución mexicana. En las décadas de 1930 y 1940, se puso de moda con Lázaro Cárdenas del Río (1898-1970) –quien había recurrido a los mariachis en Michoacán, Jalisco y el Distrito Federal durante su campaña presidencial–, el corrido de campaña política y de programa de gobierno. El corrido mariachero que marcó su mandato se denomina precisamente *¡Viva, Cárdenas!* e inicia así:

¡Viva Cárdenas!, muchachos.  
 ¡Viva la revolución!  
 que vivan los agraristas,  
 orgullo de la nación.

A este “arquetipo” corresponde el corrido de Obama, cuyo compositor señala:

Yo compuse la canción, la letra. Definitivamente me inspiré en otra música de mariachi, por lo que no considero que el arreglo musical sea extraordinario. Donde trabajé en realidad con cuidado fue en la letra, con el fin de que captuara lo que al senador Obama le preocupa y el mensaje que necesita comunicar a los latinos. Tuve cuidado, en realidad, en el mensaje que necesita ser compartido con los latinos. [...]

Yo quería crear algo que gustara a todos los diferentes grupos de edad. Si tú eres méxico-americano, entonces la música de mariachi es escuchada por todo el mundo que conoces. Yo estoy muy familiarizado con la música de mariachi y también es un muy buen medio para contar una historia en una canción. Yo consideré que el senador Obama no había contado su historia a los latinos y pensé que era un buen camino para introducir al senador Obama y que fuera tocada una y otra vez.

La canción informa sobre sus antecedentes humildes, su trabajo como organizador comunitario, su habilidad para unificar a grupos diferentes y para enfatizar la necesidad por el cambio. Al mismo tiempo, [...] yo quería que el coro se centrara en Obama como un candidato que lucha por su nación y que espera mantener a las familias unidas, seguras, y también con un programa asistencial de salud”. (<http://www.amigosdeobama.com/>, Volume 2, Issue 7 – 02/18/08, Posted on: 2/18/2008; en donde también se puede consultar la filmación del mariachi cantando el corrido).

El asunto de tener un corrido responde a una doble vertiente de determinación social. Por un lado, la autoestima de quien busca trascender en la historia y, en este punto, ahí está la narración de Rojas González sobre el hecho de que uno de los anhelos de los campesinos que morían por sus ideales y en beneficio de su pueblo no era que les reconocieran grados militares, ni que le dieran una pensión a su viuda, que los llevaran a enterrar a su terruño o que su ejido llevara su nombre, sino que les compusieran su corrido (1971 [1935 (1931)]: 123). Por otro lado, se fundamenta en el reconocimiento del pueblo a dicha trascendencia, sobre lo cual Gabaldón Márquez había aclarado:

En 1968, en el asombro que nos causaba la Plaza de Garibaldi, y sus mariachis, cientos de ellos, alegres en la música y tristes por dentro, buscábamos con más gusto el corrido frente a las cuestionables letras machistas; veníamos del corrido venezolano, que allí como acá tiene la jerarquía histórica de su origen en el cantar de gesta de España; el corrido, siempre pleno de un mensaje trágico, más alto que el de los simples amores vulgarizados por celos, abandonos, traiciones [...]; buscábamos la voz del drama terrible, en el corrido, que es como una lápida lírica en homenaje a vidas caídas en sacrificio [...]; pero escudriñá-

bamos aquí [en México] también aquellas letras que fuesen de mayor logro poético, y de mayor consciencia social; y por eso aprendimos a sentir el corrido mexicano como ya amábamos el nuestro, de un modo fraterno; se escucha en este género de canción crónica de la historia del pueblo, la instancia de la muerte trágica, por existir mejor; y [...] pudimos darnos cuenta de que la mitad del corrido es siempre algo que no se dice, en letra, sino en melodía; y vimos que allí es donde hay que descifrar los mensajes, porque el corrido es [...] lección digna de que se la retenga perennemente: ¡y qué gusto es el de uno, cuando el corrido está bien hecho, qué joya cuando posee duende y gracia, en la letra y en la música!” (1981: 554-555).

#### DE ÚLTIMO MOMENTO

El mes de abril pasado, conversando en la Plaza Garibaldi con especialistas y aficionados al mariachi, afloró la crítica a que el instrumento que se utiliza para las clases de música en las escuelas mexicanas sea la flauta dulce, tan apartada de las tradiciones musicales de este país. El señor Mariano López, comerciante de instrumentos de mariachi en El Paso, Texas, me aclaró que en el estado de Chihuahua sí había un programa de educación musical relacionado con el mariachi.

Ya en la ciudad de Chihuahua, al iniciar la plática con el profesor Rito Olivas Carreón, le señalé mi extrañeza ante la ausencia de escenas musicales en los murales del Palacio de Gobierno y en los cientos de fotografías del Museo Histórico de la Revolución (Casa del general Francisco Villa). Me contestó que esa situación no corresponde con la realidad histórica.

Hay una anécdota que a mí me contaron músicos viejos que ya murieron.

Yendo en los vagones del ferrocarril, [Francisco] Villa con su gente, le dice Villa a uno de sus generales:

“¿Dónde están los músicos?”.

Porque Villa llevaba sus propios músicos. Eran músicos populares que tocaban canciones rancheras, músicaailable. Traían cuerdas, pero también alientos, una mezcla como banda. Eran conjuntos de esos que se encuentra uno en los pueblos; pero al general Villa le complacían.

“A los músicos allí los traemos en el último vagón”, le respondió el general.

“¡No! Generales, capitanes y tenientes yo los nombro al momento, pero a los músicos no los puedo hacer al momento. Traigan a los músicos aquí, al vagón principal” (Rito Olivas Carreón, entrevista de 2008).

De inmediato se vino a mi mente el pasaje de John Reed (1887-1920), militante socialista graduado en la universidad de Harvard en 1910, quien se convirtió en el reportero “...estadounidense [más solicitado] y más ampliamente leído en el mundo” (Hovey, 1981: 9-10) y sería proclamado “el padre del periodismo moderno” (*ibídem*: 10). En *México insurgente* describe la fiesta en Valle Alegre, en la zona norteña de Durango, a diez kilómetros de Santa María del Oro y tres días a caballo de la vía férrea:

Los filarmónicos [de la orquesta] eran cinco: dos violines, un cornetín, una flauta y un arpa. Ejecutaron *Tres piedras*. [...] Poco después, porque los intervalos entre los periodos de baile eran muy cortos, oímos la música empezar de nuevo como una erupción volcánica, exuberante, tocando un vals (1974 [1914]: 234-236).

Al abordar el asunto del programa de estudios musicales que él coordina, en la Secretaría de Cultura del gobierno de Chihuahua, el profesor Olivas Carreón me informó:

Aquí [en el estado de Chihuahua] lo que estamos implementando [con el programa ‘Música en mi escuela’] es la enseñanza del violín en los alumnos de [escuelas] secundarias. El programa se centra en la enseñanza de música de cuerda. Alrededor del violín, entre los alumnos hay quienes [tocan] guitarras, contrabajos, quienes teclados, flautas, voces y también hay algunas escuelas donde [se incorpora] la vihuela y el guitarrón. Hay algunas escuelas –unas cuatro o cinco, entre 75– en las que los alumnos tienen la oportunidad de aprender trompeta. Y mucho de lo que interpretan los alumnos es música mexicana, alrededor del instrumento principal que es el violín. Nosotros no los influenciamos, pero ellos mismos deciden, les gusta, les llama la música de mariachi. Nosotros, entonces, lo que buscamos es que sean buenos mariachis, mariachis de partitura. [...]

Lo que sí tengo en el programa es que un gran porcentaje de maestros que estamos considerando son mariachis, muy buenos elementos y con excelentes

resultados. Yo estoy convencido de que el mariachi tiene mucho talento y mucho potencial musical.

Encontré en el mariachi fuentes musicales que en pocas agrupaciones se dan. Me asombra que el mariachi pueda ser intérprete de tal variedad, de tal gama de música; de un repertorio tan amplio, de formas y estilos musicales tan distintos: sones, pasodobles, polkas, valeses, huapangos, boleros, cumbias, baladas... música ranchera, música semiclásica, música clásica. El mariachi es una escuela musical completa: ¡el mariachi toca todo! El mariachi solo, como grupo, puede ser una orquesta en sí mismo.

En Sydney, si tocamos Chopin, Rimsky-Korsakoff o Beethoven, nos pueden corregir bastante. Pero si tocamos *La negra*, *El huizache*, *El carretero*, *Las alazanas*, *El pasacalle*, *El son de los arrieros*, *El burro*, *La culebra*... allá lo admiran, les gusta y no tienen elementos para poderte decir a ti: “este golpe de arco, esta ligadura con stacatto, esta nota más larga o ésta más corta”, porque esta música nosotros la traemos en la sangre, es especial.

Yo crecí en un ambiente en donde estaba la música mexicana, crecí escuchando cantar a mi padre música mexicana. Mi tatarabuelo era violinista, mi abuelo arpista, mi padre violinista... y yo soy violinista. Mi padre no leía música, pero la interpretaba de manera excelente.

Cuando las trompetas suenan en los países que me ha tocado visitar, lo disfrutan más que en México. Las gentes australianas casi enloquecían al escuchar la música de mariachi.

La música de mariachi es la música mexicana, muy propia, muy de nosotros, con unas características tan especiales, ¡tan únicas! [...]

Pero la vida del mariachi es muy dura; es una vida muy dolorosa en ocasiones. El mariachi es un artista, pero la gente no lo deja notar, no le da el valor que tiene, no nos trata como músicos. Por el medio ambiente en que se desarrolla el mariachi, la gente piensa que el mariachi está ahí para gritarle. Y eso es un error. Los clientes, por el influjo del alcohol, se burlan de los mariachis. ¿Por qué la gente trata al mariachi de esa manera, sin respeto?

A veces los hacen tocar una pieza de pilón, con la pistola en la mano. [...]

Una vez me tocó a mí irle a cobrar a un cliente. Desenfundó la pistola y me preguntó de forma altanera y con un tono de menosprecio:

—¿Quieres que te pague?

Le respondí con aplomo y firmeza:

–No quiero que me pagues... ¡Me vas a pagar!

El traía sus copas y yo unas cuantas. Eso fue lo que me dio valor. Guardó su pistola, me abrazó entre bromas y ya no hubo problema. Pero al otro día, ya que desperté –después de la cruda–, ¡me espanté!, me dí cuenta de lo que pudo haber pasado.

A veces llegas a tocar seis, siete horas seguidas, ya te llegan a doler las yemas de los dedos. A veces no llegas a tocar una canción en tres o cuatro días. Si tocas ganas dinero, si no tocas no ganas. Me tocó regresarme varias veces a pie en la madrugada caminando hasta la casa, una hora –unos siete kilómetros–, estaba lejos: mi padre, mi tío, un primo hermano y un servidor, los cuatro sin nada de dinero, ni un peso en la bolsa.

Pero los mariachis son excelentes músicos. La mayoría de los mariachis toca un instrumento principal y otros varios instrumentos complementarios; de cien mariachis, mínimo noventa lo hacen: mínimo tocan otro instrumento más. La mayoría de los mariachis son autodidactas: se preparan conforme ven, escuchan y practican. Si la gente se diera cuenta de todo el trabajo que se necesita para aprenderse todo ese amplio y variado repertorio, ¡de oído!. Es una hazaña, porque son pocos los mariachis que leen partitura, un 95% de los mariachis toca de oído. Memorizan casi todo lo que tocan.

A veces se está tocando en un palenque, en una fiesta o en un domicilio particular y el grupo no se acuerda cómo va la pieza que pidieron y, de repente, con que uno de los músicos tararée cómo empieza, o con que alguien se acuerde de algún estribillo de la pieza o de alguna parte de un verso, con eso empiezan los mariachis a tocarla. –“¿En qué tono?” Y tienen la capacidad de improvisación, pero bien hecho, en el buen sentido, como en el jazz.

La música de mariachi y los mariachis como músicos son una riqueza que no hemos sabido aprovechar. No le hemos dado la importancia en México a la música de mariachi ni a los mariachis mismos como personas.

Algunos de nuestros alumnos egresados del programa “Música en mi escuela” andan ya tocando en mariachis, otros están en coros de las iglesias y otros tocan en sinfónicas” (Rito Olivas Carreón, entrevista de 2008).

El 31 de mayo de este año, el programa 19 de la “Temporada de conciertos 2008” de la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México tuvo como director huésped a Enrique Arturo Dimecke e incluyó la participa-

ción del Mariachi Los Camperos de Nati Cano, procedente de Los Ángeles, California. El programa se repitió el domingo 1 de junio al mediodía y fue tocado también el 6 de junio en el Walt Disney Concert Hall de Los Ángeles.

En la sala Silvestre Revueltas del Centro Cultural Ollin Yoliztli, un millar de asistentes aplaudieron las interpretaciones a consuno de la orquesta y el mariachi de los arreglos *Huasteco* y *España* de Manuel Cerda y Jesús Guzmán. Los aplausos propiciaron primero el encore del bolero ranchero *Muñequita linda*, luego incitaron el popurrí veracruzano *Los pollitos* y, por último, la síntesis de las canciones bravías *México lindo y querido* y *Como México no hay dos*. En las dos últimas interpretaciones –como no se había ensayado sino el primer encore– tanto el director como la orquesta dejaron solo al mariachi. Los integrantes de la orquesta se mostraban tan entusiasmados como el público; de hecho, sus rostros y actitud demostraban admiración. Al tocar solos, los mariacheros se manifestaron más sueltos, con menos presión (ya que no se tenían que coordinar con la orquesta) y espontáneos. Nati Cano reconocería que no esperaban esa respuesta de la audiencia: “Yo no podía creer la reacción del público”. En el tercer encore, Nati le pidió al público que coreara los “Viva, México!” y los “¡Viva, América!” y le aclaró: “¡Se vale cantar!”.

Los once integrantes del mariachi (cinco violines, dos trompetas, una guitarra, una vihuela, un guitarrón y una arpa “grande”) tocaron siempre sin partitura –y, por consiguiente, en calidad de solistas, pero conjuntados en tanto una sección extra de la orquesta–. De hecho, por la disposición de los músicos en el escenario, la mayoría de ellos no podía seguir las indicaciones del director Dimecke, quien les quedaba a sus espaldas. ¿Bien ensayados? Sin duda, pero con un talento, un valor y una seguridad que muchos atrilistas sinfónicos envidiarían.

La función del domingo fue transmitida en vivo por la estación radiofónica Opus 94.5 FM, del Instituto Mexicano de la Radio, y repetida la tarde del jueves siguiente. El locutor aclaraba en los intermedios que los radioescuchas no se habían equivocado en la sintonización, que ésa era la estación dedicada a la transmisión de música de concierto. En esta ocasión se estaba difundiendo un concierto histórico y conmemorativo, pues era parte de la celebración de los treinta años de la Orquesta Filarmónica de la Ciu-

dad de México y también conmemoraba el aniversario 22 de esa radiodifusora; que las ejecuciones correspondían a arreglos especiales de una fusión de la orquesta filarmónica con el mariachi, agrupación que alegra las fiestas de los mexicanos de todos los grupos y las clases sociales. El locutor destacaba que había pocos mariachis que se plantaran en una sala de conciertos con el aplomo y el talento de Los Camperos.

No obstante el descenso estadístico de la música de mariachi en México en los últimos veinte años, ésta sigue a flor de piel y se mantiene como la música nacional; incluso ante un público aficionado a la música culta. Llama la atención que el Mariachi Los Camperos no haya interpretado en este concierto ninguna pieza –son, jarabe o minuetto– originaria de Jalisco ni de otras zonas mariacheras, sino de otras regiones de México y de España, así como composiciones –boleros, canciones bravías– diseñadas en la ciudad de México.

El peso de la tradición colectiva se impuso, más allá de las intenciones individuales o institucionales. Apenas a inicios de mayo, había leído una muestra del surrealismo mexicano:

La Torre Latinoamericana de la capital mexicana, primer rascacielos y emblema de la ciudad, festeja 52 años de existencia con la entrada gratis para los visitantes, una actuación de mariachi y tarta para todos.

Los mariachis cantaron todo tipo de canciones, respondieron a peticiones del público, como *Estos celos*, *El son de La Negra* y *Cielito lindo*.

Por supuesto, no faltaron *Las mañanitas*, canción típica mexicana equivalente al *Cumpleaños feliz*, que se oyó en repetidas ocasiones a lo largo del día en el piso 37” (EFE, 2008: 10 B).

De esta manera, quienes diseñaron el programa de este concierto “les llevaron mariachi”, tanto a la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México como a la estación radiofónica Opus 94.5 FM, para que les tocara en la celebración de su aniversario. Durante la parte de los encores, que el público reclamó con frenesí, vino a mi mente –teniendo en claro las diferencias de contexto y de la capacidad musical del grupo– la reseña de Miguel Galindo sobre una presentación de un mariachi anónimo hace casi ochenta años:

En un festival folke-lórico [sic] verificado en la capital, en el Teatro Hidalgo, la noche del 25 de mayo de 1930, uno de los números del programa fue la ejecución, por un modesto mariachi, de algunos ‘sones’, con canto y baile. No fue este número de los más vistosos, al contrario, fue el más humilde en su presentación. Sin embargo, fue también de los dos que más aplaudieron. Caído el telón, el público aplaudió rabiosamente, y como el telón no se levantara, siguió aplaudiendo, aplaudiendo y aplaudiendo, hasta que, por fin, se levantó el telón y se repitieron los sonos” (Galindo, 1933: 258).

A pesar de que la actuación del mariachi Los Camperos quedó en medio del *Danzón número 2* de Arturo Márquez y *La noche de los mayas* de Silvestre Revueltas –dos piezas clásicas de la música mexicana de concierto–, en este programa, para el ánimo del público, la orquesta filarmónica acompañó al mariachi –quien fue la estrella– y no al revés.

En el intermedio del concierto pasé a saludar y felicitar a cada uno de los integrantes del Mariachi Los Camperos. Don Natividad recordó que nos conocimos en 1994, cuando ellos tocaron la primera misa con mariachi en la catedral de Guadalajara –de la cual fui promotor–, en el marco del Primer Encuentro Internacional del Mariachi de la Perla Tapatía (Jáuregui, 1995). Él, más que nadie, comprende lo que significó aquel evento y este concierto, ya que de niño era mandado a buscar clientes por el mariachi en el que hacía sus pininos y fue corrido varias veces de las cantinas en donde intentaban tocar, en la mera capital del estado de Jalisco, porque había un letrero en la puerta que establecía “Se prohíbe la entrada de mujeres, militares, uniformados, vendedores ambulantes, mariachis y perros”.

Todavía no hay una misa con mariachi institucionalizada en la Catedral Metropolitana de la arquidiócesis de México. ¿Hasta cuándo vamos a esperar que, en la ciudad donde se “inventó” el mariachi moderno, las autoridades eclesíásticas pongan en práctica las disposiciones del Concilio Vaticano Segundo sobre la incorporación de las manifestaciones vernáculas en la liturgia católica? Si, en definitiva, no se va a acatar la intención del último concilio de la iglesia católica –concluido en 1965–, en el sentido de una actualización y un acercamiento con el estilo étnico de cada pueblo, yo sería el más entusiasta en disfrutar una misa pontifical en latín, de acuerdo con el canon tridentino, con más de cincuenta actores en escena (hacheros,

turiferarios, acólitos, subdiáconos, diáconos, presbíteros y, por supuesto, el obispo oficiante en traje de gala, el indispensable ceremoniero y el predicador designado –toda la corte–, con música de órgano y/o de orquesta, con solistas y coros y con base en composiciones de Palestrina, Vivaldi, Mozart, Verdi... ¡Un verdadero concierto en términos de la Europa “de la contrarreforma”, “barroca” o “moderna”!

A casi medio siglo de incongruencias –pues escasamente se ha logrado la traducción del *canon misae* en alguna de las más de sesenta lenguas aborígenes del territorio mexicano–, ¿no se han dado cuenta los jerarcas católicos de este país que las anodinas misas cantadas que promueven como alternativa, para evitar cualquier vinculación con la “teología de la liberación” y con el mariachi, son uno de los factores de la declinación de su feligresía ante los avances de las confesiones protestantes del cristianismo y de otras religiones más alejadas, como el islamismo y el budismo? ¡Sea por Dios! ❧

#### BIBLIOGRAFÍA

- Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo* (Colección popular, 498). México: Fondo de Cultura Económica, 1993 (1991 [1983]).
- Federico Arana, *Son. Antología del son en México*. México: Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías/Fondo Nacional para Actividades Sociales, 1981.
- Enrique Barrios de los Ríos, *Paisajes de Occidente*. Sombrerete: Imprenta de la Biblioteca Estarsiana, 1908 (circa 1892).
- Pedro Castillo Romero, “El mariachi mexicano”, en *Santiago Ixcuintla, Nayarit, cuna del mariachi mexicano*, México: Bartolomeu Costa Amic Editor, 1973: 163-183.
- Cetenal, “Hostotipaquillo F-13-D-43, Carta topográfica 1: 50,000”, México: Cetenal, 1973.
- José Ignacio Dávila Garibi, “Recopilación de datos acerca del idioma coca y de su posible influencia en el lenguaje folklórico de Jalisco”, en *Investigaciones lingüísticas. Órgano del Instituto Mexicano de Investigaciones Lingüísticas*, México, III, 5-6, 1935: 248-302.

- Juan Esteban Duque, Roxana Martínez y Esteban Ucrós, *Me gustas mucho tú. Una exposición de Populardelujo*. Bogotá: Ministerio de Relaciones Exteriores, República de Colombia/Feria Internacional del Libro de Guadalajara/Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007: 7, 20-21, 24, 25, 26-31.
- EFE, “Torre Latinoamericana. Festejan 52 años del primer rascacielos. Con mariachi y pastel en el DF”, *El Heraldo de Chihuahua*, (Nacional), Chihuahua, 2 de mayo de 2008: 10B.
- Mark Stephen Fogelquist, “Rythm and Form in the Contemporary *Son Jalisciense*”, Tesis de maestría, University of California at Los Angeles, Los Ángeles, 1975.
- Edgar Gabaldón Márquez, *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico, según los apuntes de [...] El libro de los apéndices* (Colección Varia). México: J. M. Castañón Editor, 1981.
- Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, I. Colima: Tipografía de “El Dragón”, 1933.
- Laura Ann García, “The Mariachi Violin Style Technique”, Bachelor of Arts in Performance Practices in Traditional Musics, University of California at Santa Cruz, Santa Cruz, 1981.
- Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México* (Colección Ediciones Especiales). México: Editorial Extemporáneos, 1981 (1974).
- Ignacio Guzmán Betancourt, “Mariachi: en busca del étimo perdido”, *Estudios jaliscienses*, 9, 1992: 36-52.
- Claudia Herrera Beltrán, “El presidente volvió a pisar la Universidad Harvard. “Un error, cerrar fronteras”, *La Jornada* (Política), México, 12 de febrero de 2008a: 5.
- , “Los mariachis callaron... en Nueva Orleans”, *La Jornada*, México, 22 de abril de 2008b: 1 y 13.
- Eric Hobsbawm, “Introducción: La invención de la tradición”, en *La invención de la tradición* (Eric Hobsbawm y Terence Ranger, editores) (Libros de historia). Barcelona: Editorial Crítica, 2002 (1983).
- Tamara Hovey, *John Reed: testigo de la Revolución*, México; Editorial Diana, 1981.
- Jesús Jáuregui, “La plegaria musical y dancística asociada al mariachi tradicional en la región serrana mestiza de Nayarit”, XVIII Mesa Redonda de

- la Sociedad Mexicana de Antropología, Taxco, Guerrero, 1983, mecanografiado.
- , *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Banpaís, 1990.
- , “[‘Hasta que llovió en Sayula’]. Primer Encuentro Internacional del mariachi: Guadalajara ‘94”, *Inventario antropológico. Anuario de la revista Alteridades*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, 1, 1995: 328-333.
- , “El concepto de plegaria musical y dancística”, *Alteridades* (Símbolos, experiencias, rituales). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, año 7, número 13, 1997 (1983): 69-82.
- , *Un antropólogo estudia el mariachi* (Ritos de paso). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001.
- , “El suspirado bautizo francés del mariachi carece de fundamento histórico”, *Memoria*. Bogotá: Archivo General de la Nación, 13, 2006: 128-185.
- , *El mariachi. Símbolo musical de México*, México: Taurus/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- James Koetting, “The *Son Jalisciense*: Structural Variety in Relation to a Mexican Mestizo Forme Fixe”, en *Essays for a Humanist. An Offering to Klaus Wachsmann*. Nueva York: The Town House Press, 1977: 162-188.
- La Jornada*, “Más de cien cubanos cierran con concierto curso de mariachi. Adaptaron piezas del cancionero nacional al género”. México: *La Jornada* (Espectáculos), 26 de diciembre de 2007: 8a.
- José de Jesús de León Arteaga, “Breve noticia biográfica del padre Cosme Santa Anna”. Guadalajara: Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Guadalajara, 1990, mecanografiado.
- , “Breve noticia biográfica del padre Cosme Santa Anna. *Nunc correctae et auctae*”. Guadalajara: Parroquia de San Juan Bosco, 2008, mecanografiado.
- André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra* (Colección Temas, 41). Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1971 (1943 y 1945).

- Manuel G. Linares, “Una bella manifestación del arte popular mexicano”. México: *El Universal*, Sección extra, tomo xxxvii, año ix, 9 de agosto de 1925: 1.
- Víctor Hugo Lomelí, “Los misterios del mariache”. Guadalajara: *El Informador*, año XLIX, tomo CLXXXVI, número 17195, 20 de febrero de 1966: 1C.
- Manolo López, “Urge Calderón a Estados Unidos mayor cooperación. Señala costos de ser vecinos del mayor consumidor de droga. Presencia Ugalde discurso”. México: *Reforma*, 12 de febrero de 2008: 6.
- María Concepción, *Pepe Guízar. Pintor musical de México*. México: Editores Asociados, 1972.
- Ramón Márquez, “Sánchez destrozó a Wilfredo en el primer round; KOT en el 8”, México: *Unomásuno*, 22 de agosto de 1981a: 29
- , “Ni la borinqueña ayudó a Wilfredo”. México: *Unomásuno*, 22 de agosto de 1981b: 29.
- Ivonne Melgar, “México y EU ‘deben llevarse bien’”. México: *Excélsior*, 12 de febrero de 2008: 5.
- Jean Meyer, “El origen del mariachi”. México: *Vuelta*, 59, 1981: 41-44.
- Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana* (Los noventa). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Alianza Editorial Mexicana, 1989 (1979).
- Andrés Ordoñez, “Origen y sentido del carnaval en Brasil”. México: *La Jornada Semanal*. Suplemento cultural de *La Jornada*, 678, domingo 2 de marzo de 2008: 10-11.
- Ortega [Vicente Colunga], “Los mariachis. Carta a [José] Pagés Llergo”. México: *Siempre!*, volumen 25, número 247, 19 de marzo de 1958: 16-17 y 70.
- Bernardo Ortiz de Montellano, “Torso de la música mexicana”. México: *Nuestro México. Un magazine exclusivamente mexicano*, tomo I, número 1, 1932: 8-9 y 80.
- Raquel Peguero, “Guadalupe, La Chinaca: leyenda de la canción mexicana”, en *Somos uno*. México: Editorial Televisa, año 13, número 224, 2002: 26-27.
- Julio Pérez González, *Datos estadísticos del Territorio de Tepic*. Tepic: Imprenta de Retes, 1894.

- José Antonio Pompa y Padilla et alii, *El semi atascado. Edición del mediodía*. Taxco: XVIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, 1, lunes 15 de agosto de 1983a.
- , *El reatas... cado. Edición vespertina*. Taxco: XVIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, 1, lunes 15 de agosto de 1983b.
- , *El reatas... cado. Edición vespertina*. Taxco: XVIII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, 2, martes 16 de agosto de 1983c.
- , *El reatas... cado. Edición vespertina*. Taxco: XIX Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, 3, miércoles 17 de agosto de 1983d.
- Fernando Ramírez de Aguilar (Jacobo Dalevuelta), “El ‘mariachi’ de Co-cula”, en *Estampas de México*. México: s. e., , 1930 [1925]: 183-188.
- José Ramírez Flores, *Lenguas indígenas de Jalisco*. Guadalajara: Unidad Editorial del Gobierno de Jalisco, 1980.
- John Reed, *México insurgente*. México: Fondo de Cultura Popular, 1974 (1914).
- Francisco Rojas González, “Voy a cantar un corrido”, en *Cuentos completos* (Letras mexicanas, 102). México: Fondo de Cultura Económica, 1971 (1935 [1931]): 113-123.
- Francisco Sánchez Flores, “Chimalhuacán legendario: cuna, infancia y plenitud del mariachi. Nueva Galicia: crisol de músicos de una época”, en *Educación Revista Jalisco*. Guadalajara: iv, 13, 1981: 9-18.
- Daniel Sheehy, *Mariachi Music in America. Experiencing Music, Expressing Culture* (Global Music Series). Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Thomas Stanford, “La lírica popular de la costa michoacana”, en *Anales. Instituto Nacional de Antropología e Historia*, tomo XVI, XLV de la colección, año 1963. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Secretaría de Educación Pública, 1964: 231-282.
- Francisco Talavera y Tomás Martínez, *Música campesina de los Altos de Jalisco* (Serie del INAH, 17). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1975.
- Jerónimo del Terruño (Edgar Gabaldón Márquez), “La palabra mariachi”. México: *Excélsior. Diorama de la cultura*, 5 de julio de 1981: 12.
- Cristina Urrutia y Martha C. Saldaña, *Origen y evolución del mariachi*. Gua-

dalajara: Guías Voluntarias de la Sociedad de Amigos del Museo Regional de Guadalajara/Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, 1984 (1981).

Irene Vázquez Valle, *El son del sur de Jalisco*. Guadalajara: Departamento de Bellas Artes del Estado de Jalisco/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1976.

Rubén Villaseñor Bordes, “Opinión sobre el mariache”. Guadalajara: *Estudios históricos. Órgano del Centro de Estudios Históricos “Fray Antonio Tello”*, tercera época, número 42, 1987: 368-373.