

*J. Arturo Chamorro Escalante*

# MARIACHI ANTIGUO, JARABE Y SON

SÍMBOLOS COMPARTIDOS Y TRADICIÓN MUSICAL  
EN LAS IDENTIDADES JALISCIENSES







MARIACHI ANTIGUO, JARABE Y SON



*J. Arturo Chamorro Escalante*

# MARIACHI ANTIGUO, JARABE Y SON:

SÍMBOLOS COMPARTIDOS Y TRADICIÓN MUSICAL

EN LAS IDENTIDADES JALISCIENSES

SECRETARÍA DE CULTURA  
GOBIERNO DEL ESTADO DE JALISCO  
2006

La Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco agradece a Editorial Ágata, a *El Informador*, a El Colegio de Jalisco y a la Dirección de Culturas Populares e Indígenas del Conaculta por su apoyo para la realización de la colección *Las Culturas Populares de Jalisco*.

Primera edición en español, 2006

Por la edición:

D.R. © Secretaría de Cultura

Gobierno del Estado de Jalisco

Av. de la Paz 875, Zona Centro

44100 Guadalajara, Jalisco, México

ISBN 970-624-505-7

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# ÍNDICE

LAS CULTURAS POPULARES DE JALISCO	9
PRÓLOGO	11
INTRODUCCIÓN	13
I	
ASPECTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES DEL SON Y EL JARABE, SU DIÁSPORA TRANSREGIONAL	19
DEPENDENCIA REGIONAL: COLIMA, JALISCO, MICHOACÁN	24
TRADICIONES COMPARTIDAS DE LOS ALTOS DE JALISCO Y ZACATECAS	26
EL MARIACHI INDÍGENA EN SU VERSIÓN NAHUA DE OCCIDENTE, PURHÉPECHA, CORA Y WIXÁRIKA	28
REFERENCIAS SOBRE EL SON Y EL JARABE EN JALISCO	48
II	
TRADICIÓN, INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN Y EVOLUCIÓN ORGANOGRÁFICA DE LOS INSTRUMENTOS DEL MARIACHI	53
INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN: EL MARIACHI CON TROMPETA	54
LA TRADICIÓN: LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA	56
LA TAMBORA RANCHERA DE LOS ALTOS Y ZACATECAS	63
MANUFACTURA REGIONAL DE ARPAS, VIOLINES Y GUITARRAS	66



III	
CATEGORÍAS TRANSREGIONALES COMPARTIDAS Y ESTILOS MUSICALES EUROPEOS INCORPORADOS	71
ESTRUCTURA RÍTMICA Y FORMA DEL SON DEL SUR DE JALISCO	75
SONES DE PAPAQUI	80
SONES ALTEÑOS	80
JARABES, GAITAS Y JOTAS	82
HUAPANGOS IMPORTADOS Y HUAPANGOS CREADOS	86
VALS, MINUET, POLKA Y SCHOTTISCHE	87
IV	
ASPECTOS SÍGNICOS DEL CONJUNTO MARIACHI	91
CONJUNCIÓN DE LO ICÓNICO Y LO AUDIBLE: IMAGEN Y MUSICALIDAD	92
LOS SIGNOS VESTIMENTARIOS: GALA COMO EXALTACIÓN DE LA IDENTIDAD <i>VERSUS</i> ATUENDO CAMPESINO COMO LA TRADICIÓN REGIONAL	93
LOS SIGNOS DE LA CORPORALIDAD EN SONES Y JARABES	97
V	
REFLEXIONES FINALES SOBRE EL MARIACHI JALISCIENSE EN LA TRANSNACIONALIZACIÓN Y EN EL NEGOCIO DE LA MÚSICA POPULAR	109
ANEXO	119
FUENTES CONSULTADAS	137

## LAS CULTURAS POPULARES DE JALISCO

Jalisco en su historia, en su amplia geografía, en el temperamento e ingenio de su gente, ha sido un pueblo creador de arraigadas tradiciones, de modos de ser, de costumbres, que han conformado a lo largo de los tiempos, elementos culturales que han contribuido a forjar los símbolos de la identidad nacional.

La fortaleza de las culturas populares e indígenas de los jaliscienses ha trascendido los siglos y sigue siendo sustento importantes de la mexicanidad. Por ello, era inaplazable emprender un amplio programa de investigación con el concurso de académicos, promotores culturales, estudiosos del acontecer cultural rural, indígena y urbano, para que reunidos en un equipo humano, profesional e interdisciplinario, registren en letra impresa, el estado que guardan las culturas del pueblo jalisciense, en su diversidad, en su constante transformación, en sus arraigados mitos y en sus nuevas manifestaciones, insertas en la globalización, a la que nuestro país se incorpora aceleradamente.

Los investigadores y coordinadores de este trabajo enciclopédico consultaron libros y bibliotecas y caminaron por las diversas montañas de la geografía jalisciense, para escuchar de viva voz y ratificar con su presencia el acontecer cultural de los danzantes y mariacheros, los modos de hablar, las leyendas y personajes, la música y los bailes, la charrería, los deportes y las diversiones, las culturas indígenas, la literatura y el teatro, la religiosidad, las artesanías, el arte en las calles y las plazas y todas las expresiones culturales del pueblo que en el pasado y en el presente son la esencia de las culturas jaliscienses.

El Gobierno del Estado pretende que esta colección bibliográfica sea un valioso apoyo para que los jaliscienses conozcamos nuestras propias manifestaciones culturales y para que futuros investigadores puedan hurgar en nuestras raíces históricas y sus constantes transformaciones.

Este esfuerzo de la Secretaría de Cultura, a través de su Dirección General de Fomento y Difusión, y de su Dirección de Culturas Populares, es de gran valor por haber concertado con importantes instituciones académicas y con prestigiados investigadores, un estudio integral que consigna en sus 18 volúmenes las expresiones culturales del pueblo jalisciense, producto del talento y del corazón palpitante del pueblo, pero sobre todo, de la transmisión oral y cotidiana de tradiciones y costumbres que han mantenido varias generaciones de jaliscienses.

En *Mariachi antiguo, jarabe y son: símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*, Arturo Chamorro, tlaxcalteca investigador de nuestras tradiciones desde hace décadas —no sólo en Jalisco—, nos explica aspectos históricos y musicales que hacen que el mariachi sea un símbolo identitario de fuerte arraigo cultural en nuestro estado. Por tanto, bien vale leer a este libro, con sabor a mariachi viejo y zapateado.

Francisco Javier Ramírez Acuña  
Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco

## PRÓLOGO

*Cubriendo la retaguardia  
el mariachi de tambora  
con redoblante y violines  
aturdiendo a toda hora.*

Clemente Aguirre. «Teocaltiche»

### SON DE LLEGADA Y ENTRADA

O como un texto vuelve a las andadas, acompañado de aliento y percusión. Así de llano el canto, sin sobresaltos. Es la segunda versión de *Mariachi antiguo, jarabe y son*. Arturo Chamorro toca otra vez *símbolos compartidos* y deja muy en claro una usanza cultural del occidente mexicano, enfatizando la *tradición musical en las identidades jaliscienses*. Hurgando, encontramos una señal en la urbe que dio nombre a un jarabe. Ahí se cantaba entonces:

Soy del barrio del Santuario  
y vengo del Gigantón.  
Me dijo una del Guayabo,  
—de qué se arruga frijol  
to'vía no lo echan al agua  
ni ha dado el primer hervor.

Gracias a los recursos que brindan la etnomusicología y otras disciplinas, justo señala el autor que en la diversidad —y no en la uniformidad para el espectáculo— descansa la riqueza del mariachi tradicional o popular. Por ello, guitarra en mano, seguimos a Rafael Herrera Robinson en un registro fonográfico de 1906:

Ahí va la bola y rueda la bola  
me dijo una de Tepic;  
ahí va la bola y rueda la bola,

señores, no soy de aquí.

[...]

Es una bola, va pa' San Pedro  
rodeada de carmesí...

La diversidad entraña, sobre todo, la particularidad del repertorio musical, la instrumentación y el estilo de tocar. Los jarabes, los sones, los corridos; la tambora, el arpa y el guitarrón, forman parte de esa auténtica diversidad. El guitarrón sobresale en los conjuntos o grupos mariacheros; incluso, se llegó a hacer por los mismos ejecutantes-músicos: la mano que te acaricia / fue la que te fabricó. El son abajeño con esa rúbrica, autoría de Agapito S. Medina, clama a los cuatro vientos:

Escuchen el guitarrón  
que es del mariache costeño;  
que alegre como no hay dos  
cuando lo toca su dueño...

Como preludeo al gozo del libro imaginemos un escenario, el fandango, baile o mariache; el espacio social, la fiesta. En ésta el jarabe tapatío vuelve a la tarima:

Uy uy uy qué miedo les tengo,  
no me vayan a matar  
con su cuchillo de palo,  
amolado y sin cortar.  
Ya tengo los ojos verdes  
me comienza a dar el mal.

Así que, lector o lectora, alto a la arpa y vámonos... a leer *Mariachi antiguo, jarabe y son*.

Álvaro Ochoa Serrano

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo se refiere a una manifestación de cultura expresiva en las identidades jaliscienses, desde la perspectiva de tradiciones regionales. En Jalisco, cada región ofrece antecedentes históricos y culturales de tradiciones diversas y hasta opuestas. Se entiende «identidad» como un concepto que atañe a la regionalización o a la visión de áreas culturales delimitadas por un marco geográfico, social y económico, en el cual los portadores de tradiciones reflejan un profundo apego a su territorio, habla local, comida, fiestas y música; para el caso del mariachi, se advierte una dotación de instrumentos musicales muy particular.

Para algunas personas la visión de áreas culturales con variedades regionales de cultura expresiva, puede reconocerse como una apreciación romántica del Jalisco actual, especialmente por fenómenos como la migración, la modernización y la globalización. Estos fenómenos han acelerado los procesos de cambio, tendiendo a sepultar las tradiciones locales, y han hecho surgir una identidad polivalente. Sin embargo, el estudio del mariachi antiguo debe considerarse como un testimonio valioso de la musicalidad y de las tradiciones populares que le dan presencia a las identidades locales o regionales.

En Jalisco encontramos identidades opuestas, como las que se reconocen entre la cultura expresiva del mundo indígena, frente a las del ranchero criollo o las del mestizo jalisciense; así, puede advertirse que en el norte y en el sur de Jalisco se conformó un tipo de mariachi indígena que se confronta con el mariachi mestizo, mientras que en Los Altos se encuentra otro tipo de mariachi mestizo, que no mantiene ningún vínculo con el del sur y el de la costa.

En el marco de las regiones podemos hablar de identidad étnica como la persistencia de lo indígena, tal y como lo vemos en territorio wixárika en el norte del estado, o en el caso de los nahuas de Ayotitlán y Telcruz en la sierra de Manantlán. Otro tipo de identidad es la del mestizo y el criollo del medio rural, a la que identificamos como identidad ranchera, de la que es parte el mariachi antiguo. Julian Steward (1955) postuló, desde su perspectiva evolucionista, la idea de que la cultura determina las características de la organización social dentro de un área cultural, y que la clasificación de las culturas en términos de sistemas de valores posee esencialmente la misma base de la que parte un estudio de áreas culturales, orientado hacia la búsqueda de tipos culturales, los cuales se advierten en diferentes regiones. Steward propuso superar los estudios de comunidad por los de área; así, al concretarse los estudios de área, surgen las regiones, cuyos rasgos particulares se advierten en su historia y homogeneidad cultural.

Manuel Gamio (1979: X) propone la sustitución de los estudios de área por los de región, especialmente para el caso de la población mexicana, que Gamio define como un conjunto de poblaciones regionales que ofrecen un grado de diferenciación y divergencia en sus características innatas; es decir, la población mexicana es heterogénea y disímbola. Con mayor profundidad, Gamio (1979: XII, XLVIII, LI) sugiere hacer estudios sobre las diferentes regiones atendiendo a dos dimensiones fundamentales: la de territorio y la de población. En cuanto a la población, lo regional atañe a idioma, gobierno, justicia, política, educación, comercio, civilización indígena, civilización moderna, artes y folklore.

Las reflexiones de Manuel Gamio nos parecen más apropiadas para la orientación del presente estudio, que se plantea en buena medida la perspectiva de una diversidad del mariachi antiguo en los espacios y las culturas regionales. Al igual que la población mexicana, el mariachi antiguo es heterogéneo.

El concepto de identidades jaliscienses también nos invita a observar las regiones culturales en el marco de lo que Guillermo Bonfil (1987) definió como diversificación y particularización de las culturas del México profundo, para superar la vieja noción de indio, referida como categoría del régimen colonial. Desde esta perspectiva, se aprecia no sólo la cultura expresiva indígena vis a vis con la mestiza o criolla ranchera, sino, un poco más en detalle,

pueden analizarse las características de la cultura expresiva, misma que nos permite reconocer las diferencias entre el mariachi wixárika y el nahua, la presencia de la tercera raíz, africana, en la corporalidad y el sentido del ritmo en la música y el baile de los sones y jarabes, así como la musicalidad y sensibilidad de la cultura ranchera.

Ante tal diversificación de tipos de mariachi, repertorios e indumentarias regionales, entendemos que la imagen y la musicalidad se encuentran estrechamente vinculadas a la identidad, a las regiones, a las raíces culturales y a la visión del Jalisco profundo.

Se ofrece aquí una reflexión general, descripción e interpretación del mariachi antiguo y algunas referencias de su vínculo con la tradición del jarabe y los sones como expresiones de corporalidad y musicalidad. Entendemos la triada mariachi, jarabe y sones, no únicamente como parte de la cultura expresiva del pueblo mestizo jalisciense, sino también como la sensibilidad del pueblo indígena, aunque reconocemos que hay particularidades regionales del mariachi mestizo que marcan una diferencia en cuanto a estilos de sones, dotación instrumental e indumentaria entre los mariachis de Los Altos, del centro, de la costa y del sur de Jalisco. Debemos reconocer, además, sus regiones de intercambio, hacia la porción limítrofe con Zacatecas y Aguascalientes, y hacia la Tierra Caliente michoacana y el estado de Colima, en donde podríamos encontrar dos vertientes culturales, que son la indígena nahua y la afromestiza.

Las vertientes indígenas del mariachi son la nahua en la costa michoacana cercana a Colima, que de alguna manera se encuentra próxima al sur de Jalisco, aunque también hay que referir la presencia nahua en Ayotitlán y Telcruz, por el rumbo de la sierra de Manantlán, y la cora y wixárika, en el norte de Jalisco y su proximidad con Nayarit.

Phil Weigand (1992: 39) ubica el territorio wixárika en una zona macroecológica situada en las faldas de montañas y grandes valles al este de Venado, Ventana, La Puerta y otros poblados cercanos a Nayarit (conocida como la región Tecual) y la región del Chapalagana, que comprende cinco zonas macroecológicas al norte de Jalisco. En la cultura expresiva wixárika se puede reconocer particularmente la manera de tocar el violín de mariachi, así como el sonido chillante del *raweri*. Estudios pioneros que han tocado algunos aspectos de la contribución cora y wixárika a la tradición del mariachi, son los trabajos



de Bolaños de Jesús Jáuregui (1992 y 1993) y Xilonen Luna, especialmente su reciente tesis de licenciatura en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, en torno a los cordófonos rituales y la vida cotidiana de coras y huicholes (2004).

Sobre la etnografía y el significado del mariachi en el mundo mestizo, hay que mencionar que al presente estudio precede el de Jesús Jáuregui (1990), que incluye una amplia documentación histórica, reflexiones sobre su origen y diáspora en el occidente de México, la incorporación de la trompeta en un ensamble de cuerdas, además de su práctica en contextos urbanos y de su presencia en el cine mexicano. Lo anteceden también otros trabajos que mantienen una obsesionada preocupación sobre el origen del término, más que del ensamble mismo o de sus repertorios. Habría que mencionar, entre otros, los escritos que buscan las raíces en lengua coca y otras lenguas indígenas en Jalisco, como lo han expresado Hermes Rafael (1983), Cristina Urrutia (1984), Álvaro Ochoa (1995) y Ramón Mata Torres (1993); asimismo, los que destacan el documento de Rosamorada, Nayarit, como primera evidencia de la existencia del mariachi, como los de Jean Meyer (1981) y Jesús Jáuregui (1990).

Estudios más centrados en lo que se refiere a la práctica musical del mariachi, reconocen que el verdadero sentido de este ensamble lo ofrece el estudio de variantes y estilos del son regional, sin los cuales resulta imposible entender el fenómeno de esta tradición. Pioneros en esta preocupación han sido los trabajos de Vicente T. Mendoza (1943), que propuso una distribución preliminar del son mexicano por regiones; los de Thomas Stanford (1980), que se refiere ampliamente a su caracterización rítmica y dotación instrumental en un ámbito compartido entre algunas regiones de Jalisco y Michoacán; los de Irene Vázquez Valle (1976), que precisa las variantes de una subregión a la que identifica musicalmente como el son del sur de Jalisco; los de Mark Stephen Folgelquist (1975), que nos ofrece una vasta colección de transcripciones musicales de los sones jaliscienses, para determinar, asimismo, elementos de ritmo y estructura, como lo hace también Rolando Antonio Pérez (1990) mediante ejemplos comparativos con los sones cubanos y otros de la Tierra Caliente michoacana y guerrerense.

Un aporte muy particular es el de Jesús Flores Escalante y Pablo Dueñas Herrera (1990), y el más reciente testimonio del mariachi mestizo en Teototlán es el de Cornelio García Ramírez (1999).





# I

## ASPECTOS HISTÓRICOS Y CULTURALES DEL SON Y EL JARABE, SU DIÁSPORA TRANSREGIONAL

El presente volumen no se enfocará en el origen del término mariachi, que se ha vuelto la obsesión de muchos escritos especializados y periodísticos en Jalisco. La mayoría de los etnomusicólogos y antropólogos estamos más interesados en reconocer los fenómenos de una práctica cultural que afronta nuevas perspectivas, como la de entender: ¿el mariachi forma parte de las identidades jaliscienses, bien sean rancheras o indígenas?, y oponer este planteamiento a otro en el que nos preguntamos: ¿por qué se promueve un culto al criollismo, tomando como modelo al mariachi moderno, para ofrecer una sola identidad jalisciense? Otro tipo de preocupaciones en el campo antropológico y etnomusicológico se orientan a reconocer en el mariachi su práctica social, religiosa o simbólica; sus significados sociales; su vinculación con el mundo del espectáculo y las tradiciones inventadas en el terreno del mal entendido baile folklórico;<sup>1</sup> su variada dotación de instrumentos que nos hacen entender una fusión de conceptos sonoros al servicio del arreglo musical; su modernización en sonido e imagen; sus profundas raíces en la vida social y religiosa campesina, de donde surgen las categorías regionales de sus géneros como el jarabe, el son serrano, el son abajeño, el son alteño,

---

<sup>1</sup> Uso la grafía *folklore* (y no *folclor*, aceptada por la Real Academia de la Lengua Española), de acuerdo con el uso más común en el medio académico latinoamericano, y en la bibliografía especializada en la materia, en donde se entiende el concepto como *folk* (pueblo, colectividad) y *lore* (conocimiento, sabiduría). Los académicos especialistas recomiendan el uso de «folklore» o «folklórico» para referirse al hecho cultural y «Folklore» para la disciplina.

el son de tarima, las canciones y alabanzas a las vírgenes regionales; la transnacionalización del ensamble y su proceso de evolución, que oscila entre identidad, símbolo y negocio.

Si bien los antecedentes del mariachi tradicional los podríamos reconocer en la historia de la vida agrícola y las experiencias de los viejos músicos campesinos, o en la fiesta religiosa y la práctica ritual de cantos y alabanzas, poco sabemos de estos asuntos. El mariachi como negocio y el negocio del espectáculo folklórico han hecho surgir tradiciones inventadas que poco tienen que ver con dicha historia, manipulando la imagen de lo jalisciense como un estereotipo susceptible de comercialización, o como un producto que pueda ubicarse en el mercado transnacional.

La práctica de la música en un contexto campesino puede explicarse mejor si entendemos que los sones y jarabes han surgido del medio agrícola, en donde la subsistencia define la experiencia de músicos y audiencias. Para algunos, sin duda el punto de partida es la historia agraria que explica la presencia de la vida social y la producción en las haciendas, los caminos de la arriería, el reparto de tierras, etcétera; es decir, el contexto en el cual convivieron los viejos sones y jarabes. No es difícil entender por qué muchas de las denominaciones, categorías regionales y letras de los sones se refieren a la ganadería y los animales domésticos, a la vinculación entre el hombre y los nichos ecológicos, a la cacería de animales del bosque o del monte, a los personajes de las antiguas haciendas, como caporales, mayordomos y peones; a la descripción de los nichos ecológicos, o bien, a los productos de la agricultura regional, haciendo alusión a la milpa, la pitaya, el frijol, la caña, etcétera.

La lírica de los sones registrados en el sur de Jalisco da cuenta de muchos de estos aspectos de la vida campesina, como en «El tigre», «El tesmo» y «El manzanero». «El tigre» hace alusión a una región de encinos, celtidáceas, ríos, sierra y fauna:

«El tigre» (son serrano del sur de Jalisco)

¡Ay!, qué sierra tan horrible hay aquí:  
aúllan los lobos, sin ti crecí;

yo ya me voy a salir de aquí,  
para no volver, por allí, por aquí.

Ahí por los arroyos  
me voy escondiendo  
de miedo del tigre, mi vida,  
me venía siguiendo.

Ahí por los encinos  
me voy a ir cumbrando  
de miedo del tigre, mi vida,  
me venía venteando.

«Cumbrando» probablemente viene de cumbro (celtis reticulada), que según Francisco J. Santamaría (1974: 337) es el nombre vulgar para una planta celtidácea, llamada también «palo mulato» o «cumbio».

El son de «El tesmo», en un lenguaje de doble sentido, hace alusión a otro tipo de animal que Santamaría (1974: 535 y 1039) refiere como mamífero de Colima; encontramos el regionalismo «frazada» o «frezada», taparse, cubrirse con un lienzo o rebozo:

«El tesmo» (del sur y la costa)

Anselma le dice al tesmo:  
«Véngase al amanecer,  
arrímese aquí tantito  
para darle de comer».

Anselma le dice al tesmo:  
«Véngase poco a poquito,  
arrímese aquí tantito  
para darle su maicito».

Anselma le dice al tesmo:  
«Véngase en la madrugada,  
arrímese a mí tantito  
pa' taparle mi frezada».

«El manzanero», en un lenguaje también de doble sentido, refiere un contexto y una experiencia campesinas y se expresa de la siguiente manera:

«El manzanero» (son serrano, del sur)

Manzana, ¿quién te comiera?  
Acabada de cortar,  
con tus olores por fuera,  
y tu sabor tan singular.

Dame una probada,  
no se me vaya antojar,  
si del antojo yo muero  
en medio del manzanar.

Eres manzanita tierna,  
tienes amargo al comer;  
ya no estarás tan sabrosa  
como la que tiene usted.

Dame una probada,  
no se me vaya antojar,  
si del antojo yo muero  
en medio del manzanar.

Manzanero, no me cortes,  
déjame bien madurar,  
al cabo estoy en tu casa,  
quién otro me ha de cortar.

Dame una probada,  
no se me vaya antojar,  
si del antojo yo muero  
en medio del manzanar.

Manuel López Cotilla (1983: 51) ofrece datos importantes sobre la agricultura jalisciense a mediados del siglo XIX, que sin duda tendrán una vinculación estrecha con las referencias de los sones y jarabes. Así, por ejemplo, podemos partir de Tlajomulco, uno de los lugares a los cuales se refiere la tradición del jarabe ranchero. El antiguo partido de Tlajomulco, en 1839, era una región templada propicia para la siembra de trigo, maíz y frijol, que caracterizó a las haciendas con molinos, como las de Concepción y Santa Cruz, junto a numerosas rancherías. En el sur de Jalisco, de donde proviene la mayoría de los sones del mariachi mestizo, López Cotilla (1983: 100-103) refiere datos de 1840, sobre Tapalpa, situada en ambiente de sierra fría, caracterizada por actividades de minería y cría de ganado; San Gabriel, dedicado también a la ganadería; las sierras de Tapalpa y del Tigre, caracterizadas por abundantes bosques de pinos, encinos, robles, mezquites y tepehuajes; así como numerosas haciendas, como las de Lagunilla, San Francisco y Buenavista, en Tapalpa; las de San José y San Antonio, y los molinos de caña, en San Gabriel. En el partido de Zapotlán El Grande, de donde también hay abundantes ejemplos de sones serranos y abajeños, figuran Zapotiltic, Tuxpan, Tecalitlán, Tonila y Jilotlán de Dolores, con una importante actividad ganadera y haciendas importantes en El Rincón (Zapotiltic), con molino de caña, Tonantla (Tecalitlán), Santa Rosa y San Vicente, con molino de caña (Tamazula), Tenescamilpa también con molino de caña (Tonila), y otras más en Mazamitla. López Cotilla describe esta región como muy cercana a Michoacán, por lo que algunos de sus pueblos comparten cultura y tradiciones, o bien, una agricultura y ganadería jalMichiana, o más aun, la presencia de una tradición mariachera jalMichiana, a la que alude Álvaro Ochoa (1995).

Por último, López Cotilla (1983: 117-124) presenta datos de 1839 sobre los partidos de Ameca y Autlán, de donde provienen abundantes referencias sobre los pueblos con mariachis y sones mestizos. Figura Tecolotán, situado en una cañada, dedicado al comercio con la costa, especialmente con Autlán,



y la extracción del aceite de coco. Los mariacheros antiguos refieren que la mayoría de los sones abajeños provienen de la costa, por lo que es importante reconocer el comercio y la arriería entre Tecolotlán y Autlán. Otros pueblos referidos son Cocula, dedicado al cultivo de maíz, frijol, caña de azúcar, así como a la manufactura de sombreros y el curtido de pieles; Tecolotlán y Cocula, con importantes haciendas; Autlán, de clima caliente y tierra fértil, se caracterizó por la abundancia de árboles frutales, como naranjos, limoneros, guayabos y anonas, así como por la recolección de pitayas. También se caracterizó por la presencia de especies vegetales muy particulares, como el coamecate (guía porosa que cotiene agua), el amantillo (que se usa para manufactura de sogas) y las clavellinas (para la manufactura de hamacas). Sus haciendas más importantes son Ahuacapan, Ayuquila, San Buenaventura (de donde proceden algunos viejos mariacheros), Árboles, Platanar, Concepción, Isla y Jalocote, además de numerosas rancherías.

#### DEPENDENCIA REGIONAL: COLIMA, JALISCO, MICHOACÁN

A juzgar por sus antecedentes históricos, estructura musical y contexto sociocultural, el son jalisciense es una categoría regional que forma parte de la gran tradición del son mexicano. Una categoría más precisa es la del son del sur de Jalisco, que proviene de una región bien identificada cultural y económicamente. José María Muriá (1988: 565) define al sur de Jalisco como una región de viajeros, donde el son continuó su evolución y desde donde se dispersó por todo Jalisco. La interpretación de José María Muriá coincide en gran medida con las de los antiguos mariacheros de Tecolotlán, quienes han expresado que los sones provienen del sur y la costa.

En la región sur de Jalisco floreció un vasto repertorio regional de sones, que se interpretan por agrupaciones con dotaciones instrumentales similares; por esta razón, el sur de Jalisco se encuentra musicalmente vinculado con Colima y la Tierra Caliente de Michoacán.

Según Irene Vázquez (1976), un argumento en favor de una tradición compartida en el son, se apoya en el hecho de que, además del parentesco musical, en el sur de Jalisco se encuentran afinidades de carácter económico y político con la Tierra Caliente de Michoacán, por lo que se advierte una dependencia entre regiones. Vázquez refiere, por ejemplo, que Colima, en di-

ferentes épocas, formó parte de los actuales estados de Michoacán y Jalisco. Aquila y Villa Victoria se encuentran vinculados con Colima, mientras que Tepalcatepec se comunica con el sureste de Jalisco, especialmente con Tecalitlán y Zapotlán el Grande. En esta última región, Thomas Hillerkuss (1994: 439, mapa 1) refiere que en el siglo XVI Tecalitlán (Tonantla) perteneció a la provincia de Tuspa, cercana al pueblo de Tepalcatepec, y también a la provincia de Colima, cercana a la provincia de Los Motines, identificada actualmente como la región de Coalcomán.

En torno a la identidad en el sur de Jalisco, los estudios antropológicos refieren una desarticulación que se dio a partir de factores de cambio económico. Guillermo de la Peña (1986) advierte que en la región se gestó un cambio en la organización económica a lo largo del siglo XIX, desde el desarrollo de capitales locales que alcanzan su clímax en la segunda mitad del siglo XIX, como la industria del papel en Tapalpa y muchas otras pequeñas industrias que caracterizaron al sur de Jalisco. Pero este modelo de desarrollo se vio fragmentado al entrar el ferrocarril que comenzó a comunicar a Guadalajara con la costa sur. Lourdes Celina Vázquez (1993: 32-33) refiere que además del cambio en el desarrollo regional, también es necesario considerar la presencia de sociedades diferenciadas en el sur de Jalisco, donde se reconoce discordancia de identidades y disociación entre las herencias indígena y criolla, así como pueblos y culturas opuestas, que a lo largo del tiempo se encontraron y asimilaron.

Según Irene Vázquez (1976), el sur de Jalisco se define como una región musical que rebasa los límites políticos e incluye a Colima y la Tierra Caliente de Michoacán, aunque sus límites musicales permanecen imprecisos por falta de investigaciones de folklore y tradiciones en general. La visión de Irene Vázquez sobre esta amplia región musical, sin duda, coincide con la de los propios músicos en Colima y el sur de Jalisco, donde ellos mismos advierten una clara presencia de «mariachitos» entre pueblos de lengua náhuatl, como Ostula, Aquila y Chacala. Así lo declara el arpero Santiago Miramón, oriundo de Pihuamo, que hace notar la calidad de los violinistas indígenas en los mariachitos regionales de la costa michoacana limítrofe con Colima:

Ahí en Aquila, yo anduve con un conjunto, mariachi se puede decir, violines y guitarra. Baldomero Díaz era el afamado en ese tiempo cuando estábamos algo, pues, figurába-

mos algo; después anduve con otro mariachito en Ostula, de Chacala, unos musiquitos; también algo figurábamos, casi yo sentí que toqué más agusto con esos muchachos de Chacala que con estos de acá de Aquila; siempre entre la raza indígena salen unos musiquitos, aunque sean de oído, pero hacen las cosas más o menos... Hay un muchacho ahí que se llama Miguel, viera qué sentido tiene este muchacho, es violinista, Miguel de Asís, es el mejor violinista que hay en ese pueblo [Entrevista a Santiago Miramón García, arpero de Pihuamo. Grabación de Arturo Chamorro en Cerro de Ortega, Colima, septiembre de 1984].

En efecto, la tradición de sones indígenas se extiende hacia Pómaro, pueblo michoacano en las cercanías con Colima, donde he podido advertir la presencia de grupos de arpa, violín y jaranas. La mayoría de sus sones se reconocen como de corte de danza, para acompañar *xayacates*, *moachitas* y *cuauileros*.

#### TRADICIONES COMPARTIDAS DE LOS ALTOS DE JALISCO Y ZACATECAS

Una segunda región que también comparte cultura y tradiciones musicales es la que corresponde a Los Altos de Jalisco y Zacatecas, por la presencia del mariachi con tambora, así como la tradición del jarabe. Andrés Fábregas (1986: 79-80) explica que las poblaciones de Los Altos de Jalisco surgen a partir de la incursión española en lo que actualmente son los municipios alteños de Ixtlahuacán del Río, Cuquío, Yahualica, Mexcicatán, Teocaltiche y Lagos de Moreno. Su principal actividad económica, a cargo de la Audiencia de la Nueva Galicia, fue la minería; rumbo a Zacatecas, se dio el establecimiento de familias de rancheros españoles, y la demanda de ganado. José María Muriá (1988: 59, 61, 64) refiere que las tres cuartas partes de los españoles que se establecieron en Nueva Galicia provenían del centro y sur de la península ibérica, principalmente de Andalucía, Extremadura y Castilla; se dedicaron a la empresa agrícola y ganadera, y su vida cotidiana giraba en torno a la rutina doméstica, que de vez en cuando se rompía para celebrar con misas, corridas de toros, carreras de caballos y otros eventos sociales. La presencia de rancheros y ganaderos españoles puede darnos una idea de la presencia de cierto tipo de manifestaciones de una cultura europea campesina, aunque también en Los Altos y el norte de Jalisco, como lo refiere Andrés Fábregas, hubo dos

tipos de presencia indígena: la local y la advenediza; esta última fue la tlaxcalteca, que posteriormente fue desplazada y despojada de sus tierras.

Tomás Martínez Saldaña (1998: 81-90) documenta la presencia tlaxcalteca a finales del siglo XVI para la conquista de la Gran Chichimeca, en territorios de El Teúl y Colotlán, en lo que se denominó la Ruta de la Plata. Es probable que las tradiciones de cultura expresiva indígena se fusionaran con las españolas, pero lo que se puede reconocer en la historia de Los Altos de Jalisco es la conformación de una cultura ranchera y simbolizada en gran medida por el mariachi alteño. Vicente T. Mendoza (1984: 75-77) establece una fuerte relación entre Jalisco y Zacatecas por la tradición del jarabe, especialmente por aires nacionales como *La botella*, *El pan de jarabe*, *La Severiana*, *El gallito* (de Valparaíso), *Los gorgoritos*, *Los pájaros*, *El casamiento del cuítlacoche*, *La Chinita*, *El gato*, *El jarabe corriente*, *El aguacero*, aires de jarabe compartidos por ambas regiones. En el estudio sobre Piedra Gorda, Zacatecas, Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera (1952) describen ampliamente estos jarabes.

Otro elemento compartido es lo que se conoce como la «tambora ranchera» en la región de Los Altos de Jalisco y Zacatecas. Entre las agrupaciones de mariachi con tambora, habría que mencionar la de Javier López, de Acatic; la de Teponahuasco; la de Nochistlán-Zacatecas; la de Pablo Tapia, de Ixtlahuacán del Río; la de Jesús Plasencia, de San Antonio de los Vázquez; la de Gabriel López, de Borrayo-Nochistlán, y la de Cuquío, lugar donde se han hecho importantes referencias sobre la presencia de un membranófono europeo del tipo bombo o *gran cassa* en un grupo de cuerdas, que provee a esta agrupación de una imagen muy particular, que parece tener parentesco con las tradicionales tamboras o bandas de música de Zacatecas y Aguascalientes. No obstante dicho parentesco, el mariachi con tambora guarda como particularidad el repertorio, el estilo de tocar y la instrumentación.

Adalberto Gutiérrez (1992: 719) refiere que la tambora jalisciense identifica plenamente al mariachi típico de Los Altos, integrado además por guitarra, violín y vihuela. Antiguamente no se le conocía como mariachi, sino como tambora ranchera, pero sin duda es una tradición compartida, especialmente en la región que comprende a Nochistlán, Moyahua, Yahualica, Cuquío, Ixtlahuacán del Río, Acatic, Mexxicacán y Teocaltiche.

EL MARIACHI INDÍGENA EN SU VERSIÓN NAHUA DE OCCIDENTE,  
PURHÉPECHA, CORA Y WIXÁRIKA

Sin duda alguna, el mariachi es una de las tradiciones musicales que más ha trascendido en las regiones indígenas de la costa occidente colimense-michoacana, el noroeste michoacano, la porción colimense-jalisciense de la sierra madre del sur y la porción jalisciense-nayarita de la Sierra Madre Occidental. En el imaginario social del mexicano no hablante de lenguas indígenas, tanto del medio rural como del medio urbano, el mariachi erróneamente se ha concebido como un fenómeno cultural exclusivo de la identidad mestiza. La importancia del mariachi en las regiones indígenas, se advierte desde la contribución que los propios músicos indígenas hacen en el estilo y técnica de ejecución de los instrumentos de cuerda, particularmente del violín, así como en los variados repertorios que se exponen entre sones de corte de danza, minuets, portorricos, abajeños y los géneros de carácter social, como el corrido, la polka y las canciones en lenguas indígenas.

Entre las regiones que se pueden concebir como epicentros de una fuerte presencia de mariachi indígena, habría que mencionar a la porción costera de Michocán y Colima, el noroeste de Michoacán, el norte de Jalisco y noreste de Nayarit. También habría que referir las particularidades en los ensambles nativos, cuyo repertorio en gran parte se conforma a base de sones de corte de danza. Por ejemplo, el conjunto violín, guitarra, vihuela y un arpa de pequeñas dimensiones (diferente al arpa grande de la tierra caliente) para acompañar las danzas de *cuauileros*, *xayacates*, *moachitas* y Corpus en la región nahua de la costa michoacana; el conjunto purhépecha de la meseta tarasca; la cañada y la cuenca lacustre se caracteriza por el repertorio de sonecitos regionales y abajeños interpretados en violín, vihuela y contrabajo para acompañar danzas de viejitos, kúrpites, negritos y Corpus; el conjunto de minuets y sones de tarima acompañados con violín, tambora y guitarra de la región cora en la sierra nayarita; el conjunto de sones de tarima, de corridos y canciones en ritmo de polka, acompañados con violín, vihuela y contrabajo de la sierra huichola.

Se puede pensar en otras agrupaciones de mariachi indígena en diversas regiones de México; sin embargo, la contribución de la música indígena de la costa-occidente michoacana, noroeste michoacano, noreste nayarita y nor-

te jalisciense, es de cierta antigüedad y no puede considerarse como una tradición emergente.

*El mariachi nahua de la costa michoacana*

La región nahua michoacana se encuentra ubicada en la franja costera que incluye a una zona montañosa de bosque tropical que se desprende de la Sierra Madre del Sur en la frontera de Colima y el sur de Jalisco. La región incluye diversas cuencas, siendo las más importantes las de los ríos Salitre, Coacomán, San José, Coire, Motin y Coahuayana. Esta región fue habitada en tiempos anteriores a la conquista por los grupos de habla náhuatl denominados *cuahucomecas*, *cuiltatecos*, *epatlecos*, *serames* y *cuires*, según lo refiere Donald Brand (1952, 80-87).

Gerardo Sánchez (2001: 28-29) da cuenta de los diversos documentos que se refieren a la historia de estos grupos étnicos, quienes se asentaron en poblaciones dispersas y cuya actividad fundamental ha sido la agricultura, la caza y la pesca. Entre los documentos históricos importantes analizados por Gerardo Sánchez están *la Relación de la Provincia de Motines* de 1580, que se refiere a los grupos de Maquili, Coahuayana, Ostula y Pómaro, así como *la Relación de Zacatula*, que se refiere a la desembocadura del río Balsas, y *la Relación de Quacomán*, que explica las creencias de los naturales de Uitotlán. *La Relación de la Provincia de Motines*, referida por Gerardo Sánchez (2001: 35), describe brevemente aspectos importantes de las fiestas de los nahuas de la costa:

Hacían a este ídolo de Oztula en cada año ciertas fiestas, en las cuales concurrían las gentes de todo este río y contribuían a llevar acaza y montería para los banquetes y el pueblo hacia gran cantidad de vino y comidas para todos, y hechos sus sacrificios de matar a un cautivo y ofrecerle la sangre y el corazón del ídolo, con perfumes de copal, bailaban, comían y bebían hasta que caían en puros beodos y esto mismo hacían en Motín y Pómaro [...] Es pueblo fresco y de más gente que estos otros, que, como tengo dicho, tienen cien hombres, o al pie de ellos [...] Llámase Pómaro que, en lenguaje de los naturales, quiere decir coloquio de dioses.

Después de la derrota de los mexicas en el centro de México, los españoles emprendieron la conquista de la Mar del Sur. A partir del 1522 se inicia

la conquista de la costa michoacana. Gerardo Sánchez (2001: 38-39) refiere que por mandato de Hernán Cortés después de la fundación de la villa de Nuestra Señora de la Concepción de Zacatula, se comenzaron a construir astilleros para la exploración del litoral del Pacífico. La conquista tuvo como punto importante de conflicto el valle de Caxitlán al noroeste del río Coahuayana, en donde al término de una intensa campaña anti-indígena encabezada por Gonzalo de Sandoval, se fundó en 1523 una villa de españoles a la que se llamó villa de san Sebastián de Colima en 1523.

El proceso de la evangelización en Zacatula al poco tiempo se continuó hasta la provincia de Motines, según los refieren los cronistas franciscanos. Pero también tuvieron un papel importante los agustinos en Coalcomán, Maquilí y Pómaro, a partir de la labor de Francisco de Villafuerte. El proyecto de Hernán Cortes para la conquista de esta región fue la búsqueda del oro, mientras que la misión de los franciscanos y agustinos fue la de erradicar antiguas creencias y cultos indígenas, así como la conversión al cristianismo.

La costa y la sierra michoacana cercana a Colima, conocida también como la región de Coalcomán, mantiene una tradición muy particular de grupos de arpas y otros cordófonos que forman parte de pequeños grupos de mariachi en fiestas, ferias y palenques, o bien para acompañar danzas indígenas. Raúl Hellmer identificó un tipo de música para danzas entre Coalcomán y las rancherías cercanas a la costa de Colima, conocidas como «danzas de paloteros». Su dotación instrumental incluía violín y una jarana o guitarra de golpe de cinco cuerdas. Su repertorio se componía de nueve sones identificados por las denominaciones de «la culebra chirrionera», «el dos en dos», «el columpio», «el atole», «la cuchilla», «la marcha», «la perica», «el mayate» y «la renca». Sin duda, Hellmer se estaba refiriendo a las danzas de cuauileros que se conservan actualmente en Pómaro, Coire, Aquila, Ostula y Maruata.

En el caso de los sones nahuas para las danzas de *cuauileros*, *xayacates* y *Corpus*, se mantienen dentro de una misma tonalidad, aunque con ciertos giros melódicos, al igual que su patrón rítmico derivado de un pulso constante isométrico, estrechamente vinculado con la coreografía de la danza. La danza de cuauileros o cuauilones de esta región de Aquila, Coire, Ostula y Pómaro,

puede entenderse también como un Coloquio de Conquista: representa la batalla entre indígenas y peninsulares. El *performance* de este coloquio comienza con un combate simulado con el *cuauitl* para hacer el paloteo. El acompañamiento de los sones tiene diferentes denominaciones que se encuentran en notable relación con los movimientos corporales de la danza, tales como pie volando, cruzado, la cortesía, moviendo cadera, primer paloteo, el brinquito, el segundo paloteo, la cuchilla, el engaño, el tercer paloteo, pie ligero y la salida que se denomina *in mochi nimochicahua*. Junto a los paloteos, los danzantes emplean sonajas, coordinando sus movimientos a la música acompañante que se realiza con jarana de cinco cuerdas, arpa diatónica de 28 cuerdas y violines.

Las denominaciones de los sones indican principalmente un despliegue de habilidad en la representación de la batalla o bien el entrenamiento militar tal y como se pudo efectuar en los tiempos mesoamericanos. Además del ataque como referencia del combate, los paloteos tienen que realizarse de manera precisa para estar de acuerdo con los acentos de la música acompañante. El paloteo siempre tiene lugar con fuertes acentos en cada parte de los sones de corte de danza, en donde no se advierte ningún tipo de síncopa, sino de reiteración de acentos y una rítmica regular isométrica.

Algunas coreografías, tales como las que se denominan «la cortesía» e «in mochi nimochicahua», en los tiempos presentes se dirigen al santo. Los movimientos corporales en ciertas partes de la danza evocan actitudes religiosas, sin embargo, los despliegues de habilidad y competencia de los danzantes, les permiten ganar un gran prestigio social ante la comunidad nahua.

Otro tipo de danza igualmente importante en esta región y que parece pertenecer también al ciclo de conquista es la que se conoce como *xayácatl* o *xayacates*, parodia de la danza de moros, que representa el tema de la expulsión de los moros. Los danzantes protagonizan escenas de combate como personajes grotescos ataviados con palmas de coco, máscaras de cuero y ramas de árboles. El acompañamiento musical de la danza se realiza con violín y jarana. La danza ofrece dos secciones: *xayácatl de alastik* (hombres disfrazados con atuendo plano) y *xayácatl pasultik* (hombres disfrazados con atuendos chinitos). Esta representación se realiza durante el día de Todos los Santos y dura dos días más, hasta el tercer día de noviembre. Se interpretan sones de



corte de danza: el son de los niños disfrazados, en el cual los niños hacen su entrada con cañas, cencerros y cascabeles; el son quebrado, que indica un movimiento quebrado en la danza; *mihlutia* o son del primer cambio; *mihutilo* o son del último cambio. Al final de este son coreografiado, un nuevo grupo de danzantes ataviados con ramas y hierba gruesa hacen su entrada, danzando y palmoreando con el acompañamiento del son de *pasultik*. La parte final de este tipo de danza es entendida como un acto de *performance* cuya finalidad es asustar a la audiencia, por eso se le conoce como *mauiltic*, que significa asustar, tocar.

Una variante más de esta región nahua es la Danza de Corpus, que se representa a mediados del mes de marzo, con acompañamiento de violín, jarana, arpa y sonajas. El sonido de este ensamble es también de carácter isométrico, con una rítmica muy simple. En esta danza, los danzantes son dirigidos por un capitán y dos capitanas. Los danzantes entretejen listones adheridos a los atuendos. El papel de cada danzante es sostener uno de los listones, entretejiéndolo con otros. Durante el desarrollo de este entretejido, se interpretan varios sones, tales como la reata, el de rodillas, el zapateado, el machetazo, la cortesía y la procesión.

Una de las características más importantes de los sones nahuas es el bajo ostinato en el arpa, que soporta un diálogo armónico que normalmente se alterna entre la tónica y la dominante. El sonido de este ensamble nos hace pensar en una variante más del mariachi indígena a la que entenderíamos como mariachi nahua michoacano, para distinguirlo del mariachi nahua de la sierra de Manantlán en el sur de Jalisco.<sup>2</sup> También es muy distinto al prototipo del conjunto de arpa grande de la Tierra Caliente, ya que en el caso del mariachi nahua, el arpa no se emplea con carácter de improvisación, sino para realizar un claro bajo ostinato. Con el uso del arpa y la jarana, la tradición musical nahua michoacana muestra una clara tendencia hacia lo isorrítmico y frases cortas. Esto es, evidentemente, el resultado de

---

<sup>2</sup> No se tiene a la fecha ningún estudio sobre el mariachi de la sierra de Manantlán en el sur de Jalisco. Los datos escasos que se tienen se derivan de la información de los primeros encuentros del mariachi tradicional que organiza anualmente Culturas Populares del Gobierno del Estado de Jalisco.

un vínculo entre las frases de los sones y los condicionamientos kinéticos de la danza.

Los sones nahuas para la danza se incluyen en las fiestas de la tradición cristiana, particularmente en las fiestas patronales y otras advocaciones. Las más importantes son la dedicada a la Virgen de Guadalupe (12 de diciembre), san Isidro Labrador (entre el 14 y 17 de mayo), san José (el 17 de mayo), María Magdalena (el 16 de mayo) y san Antonio (el 13 de junio). Todos estos eventos implican también responsabilidades ceremoniales tales como mayordomías y pago de mandas, promesas y ofrendas.

Debido a su característica de representación y diálogos, para algunos estudiosos los Coloquios de Conquista no son entendidos como danza sino como teatro; sin embargo, habría que decir, que danza no es nada más coreografía. En este caso nos enfrentamos a una manifestación de *performance*, evento y corporalidad. Richard Barman (1986: 3) define *performance* como un modo de comunicación, una manera de expresión, la esencia en la que descansa la idea de que el despliegue de habilidad comunicativa impacta a la audiencia e ilumina la forma en que se lleva a cabo la comunicación, detrás de su contenido referencial. Así, *performance* puede ser entendido como acto con cierta función poética o como evento comunicativo. Puede ser también dominante en la jerarquía de múltiples funciones, bien sea de tipo referencial, retórica o cualquier otra. Desde la perspectiva de la etnomusicología, se entiende la danza como vinculación de *performance* corporal y audiencia, inscritos en la vida ritual, política y social de un grupo étnico o comunidad, cuyos símbolos y emociones se comparten colectivamente y en donde la corporalidad es gestionada en relación con la ejecución musical.

El viejo argumento de que la danza son pasos y coreografías, y que éstos marcan la diferencia con el baile, resulta un tanto arcaico. Cierta tipo de danzas, como la de Cuauileros, Santiagueros y Moros en el occidente de México, se caracterizan por una corporalidad en donde los brazos (aludiendo al paloteo o el combate de espadas) y los desplazamientos de combate, mantienen la rítmica y la intensidad de la danza. Fernando Nava (1992: 304) comparte esta idea de que la música gestiona la corporalidad, refiriendo que en las Danzas de Conquista la música coordina muy variadas situaciones que se analizan en el *performance*, tales como traslados, embajadas, amenazas de guerra, enfrentamientos y reverencias.

*Asimilación y desarrollo del son abajeño en la meseta tarasca*

Reconocer la existencia de la transregionalización en la música del occidente de México no implica decir que los grupos y los músicos regionales copian o imitan géneros o formas de crear e interpretar la música procedente de otras regiones. Por el contrario, el fenómeno de la transregionalización en la música permite reconocer que los grupos y los músicos regionales se nutren de instrumentación y de ciertos aspectos de la estructura interna de los estilos, tales como ciclos armónicos, formas rítmicas y técnicas instrumentales de ejecución. La idea de que por la presencia de regiones interculturales se advierten aspectos compartidos de los estilos de música, nos hace pensar en que por esta vía pudieron madurar las maneras de tocar en las diferentes regiones del occidente de México, sobre todo la música purhépecha que se ha nutrido del mundo mestizo, pero a partir de una intensa actividad intercultural, desarrollando sus propias técnicas de ejecución y composición.

Los primeros lineamientos etnomusicológicos que esbozan una reflexión teórica sobre el fenómeno del intercambio de tradiciones musicales fueron propuestos dentro de los conceptos de «interacción musical» y «proceso de composición musical» en la obra clásica de Alan P. Merriam, *The Anthropology of Music* (1964:184). El autor refiere que las técnicas que se advierten dentro del proceso de composición de una o más culturas guardan ciertas características. En este proceso se promueven cambios interculturales que bien pueden derivarse de la re-elaboración de repertorios y formas antiguas, de la incorporación de viejos materiales musicales, de la improvisación, de la recreación comunal, desde una experiencia emocional particularmente intensa, de la transposición de la estructura interna de la música, entre algunos otros factores.

Esto podemos advertirlo claramente en la manera como se ha integrado el *son abajeño* en occidente, desde sus diferentes modalidades, así como de los repertorios de los grupos purhépechas, en donde encontraremos la reelaboración del *son abajeño*, así como su manera de concebir el sentido del ritmo, la melodía y la armonía. La presencia del *son abajeño* en la música purhépecha le dio a ciertos géneros los rasgos particulares de su rítmica de combinación de pulsos binarios y ternarios y la presencia de frases cortas, en donde la ejecución del canto es notoria, quizá porque las agrupaciones de

violín, vihuela y contrabajo o guitarrón tienen mayor asociación con el zapateado y el vínculo con las diversas danzas tradicionales, como los viejitos, kúrpites, negritos y de Corpus, que podemos observar en Cherán, Paracho, Capacuaro, Quinceo, Angahuan y Uruapan en la meseta tarasca, pero también hacia la porción lacustre de Pátzcuaro, principalmente en Iotatiro (La Zaramora), Erongarícuaro, Jarácuaro, San Jerónimo Purenchécuaro y Pátzcuaro; o bien, hacia la cañada de los once pueblos, particularmente en Carapan y Acachuen. En esta región el pueblo de Ichán es un importante centro musical, que se ha caracterizado más por la música de grandes bandas.

Por la apreciación de una diáspora regional del son abajeño en el occidente de México, así como por las muestras de sones que se recopilaron en la meseta tarasca, no resulta difícil creer que los sones entre grupos purhépechas son el resultado de una influencia recíproca entre la música mestiza de la Tierra Caliente de Michoacán y la purhépecha.

#### *El mariachi cora del Gran Nayar*

Sin duda, una de las culturas indígenas más importantes de Nayarit es la cultura *cora*, presente en una amplia región conocida como la mesa del Nayar, en donde se mantiene una de las más ricas manifestaciones en música y danzas tradicionales.

Al momento del contacto con los españoles, pero dos siglos antes de la conquista de la zona montañosa nayarita, se usaban varios nombres generalizados para los grupos ubicados en lo que posteriormente se convertiría en la zona cora. Según lo refiere Phil C. Weigand (1992), el mapa del obispado de Compostela de 1550 muestra escenas del desaollamiento de seres humanos y de combates. Estos hechos tienen lugar entre el río Tepeque (Bolaños), los Tepeguanes y Guaynamota. El nombre que se daba a los habitantes de esta región era *xurarte quanes*. El término de *quanes* se conserva en *coano* y *tepecano*, y quizás se refiera a alguna unidad étnica generalizada a lo largo de la zona montañosa del occidente de Jalisco y entre los nayaritas, incluyendo la barranca de Bolaños. El mapa titulado *Hispaniae Novae Sivae Magnae, Recens et Vera Descripto* de 1579, muestra con cierto detalle la distribución étnica de la zona. Los nayaritas están divididos en tres grupos: los *coringas* hacia el oeste, los *xurutecuanos* al centro y los *chiapoli* al sureste; los

*tepecuanes* o *tepehuanes* al norte, y los *tecoalium* o *tecuales* al sur. Aparentemente, este mapa de 1579 es el primero en utilizar el término *coringa* (Cora). En el siglo XVII, este término ya se había vuelto popular y se usaba en una de las siguientes formas: *cora*, *chora* o *chora nayalita*. Sin embargo, los *coras* contemporáneos se autodenominan *náyariite*.

Para finales del siglo XVII, el área considerada como el centro de los indios independientes era la mesa del Nayar, la nación de los *coras*. Los *guaynamota* o *huaina motta*, así como los *huuahica*, *tzacaimuta* y otros grupos siempre se distinguieron de los *cora*, aunque gradualmente el término *cora* se les empezó a aplicar en un grado u otro. El vocablo *cora* eventualmente se usó para denominar a todos los invasores que permanecían prácticamente sin conquistar y que formaban parte de los *nayaritas* occidentales. Las divisiones internas reconocidas en los siglos XVII y XVIII se basaban en una combinación de los nombres de sus líderes y ancestros y en los topónimos de las concentraciones de poblados, llamadas provincias.

El comercio pudo florecer a pesar de la violencia que caracterizaba a los ataques de la conquista y colonización. Phil Weigand refiere la presencia de ofrendas que consistían en figurillas de barro, turquesa, sal, carne, pescado, algodón, curcubitáceas, platos, plumas, arcos y flechas. Los indígenas evangelizados de las tierras bajas y las faldas de las montañas jugaban un papel importante en estas ceremonias de las montañas y continuaron haciendo peregrinaciones a tierras de los *nayaritas* a principios del periodo colonial en busca de guía espiritual y para dejar ofrendas.

Varias de estas ofrendas y mercaderías merecen una descripción especial. La turquesa es un producto que tenía un lugar importante en la estructura comercial precolombina dentro de todo el sistema mesoamericano antiguo. Según Weigand, es interesante resaltar que la turquesa siguió siendo un producto comercial entre oeste y este, como parte del sistema indígena de intercambio, aun después de la conquista de la costa y del norte de Mesoamérica.

Después de la conquista de los *nayaritas* por Nuño de Guzmán y con la expedición de Flores de San Pedro en 1722, se promovieron dos subdivisiones eclesiásticas dentro de la nueva provincia: los jesuitas establecieron misiones en el oeste, entre los grupos más difíciles de manejar y más peligrosos

(los coras), mientras que los franciscanos fueron los responsables de las sociedades compuestas del extremo oriental. La formación de las culturas y sociedades coras contemporáneas debe entenderse tomando en cuenta la experiencia jesuita colonial.

Con todo, los nayares se mantuvieron independientes de la administración colonial durante dos siglos, pues sería hasta el año 1722 cuando la mesa del Nayar, lugar sagrado de los coras, residencia del tonati o sacerdote del sol, fuera ocupada y arrasada por las huestes españolas. Según lo refiere Irene Vázquez (1993), el jesuita José Ortega contó que el triunfo de los conquistadores se debió a la ayuda de Santiago Apóstol. A la conquista física siguió la la conquista espiritual, emprendida por los misioneros, que imprimieron un estilo inconfundible y distinto al de las otras órdenes en sus acciones evangelizadoras, y por ello en las prácticas religiosas de los grupos indígenas que habitaban el actual noroeste del país.

La lucha por la tierra, siempre presente en la historia de los pueblos indígenas, fue la causa recurrente que obligó a los nayares a tomar las armas en diversas ocasiones a lo largo del siglo XIX. Entre las rebeliones que se gestaron en esta región, ocupa un lugar destacado la que sostuvo Manuel Lozada; movimiento que figura en la historia indígena regional según la versión que proporcionan los propios coras. La figura del *Tigre de Alicia* se concibió entre los vecinos de la mesa del Nayar como un asesino que no sentía compasión por la vida de mujeres y niños; en cambio, entre los indígenas Manuel Lozada llegó a interpretarse como la versión cora de Santiago Apóstol, en una fusión de héroe cultural y bandido generoso. Se dice, además, que nació en la mesa del Nayar, que se comunicaba con los dioses, obteniendo así sabiduría y fuerzas sobrehumanas, y que luchó contra los soldados conquistadores vencéndolos solamente con un machete.

Según Irene Vázquez, desde la época de Juárez y hasta nuestros días, los nayares han intentado detener el avance de las acciones agrarias avaladas por las legislaciones de los distintos gobiernos de la república. Éstas han sido desfavorables para las comunidades indígenas, por lo menos hasta 1937. De la lucha armada, del enfrentamiento directo en defensa de su territorio, hubieron de plegarse en el presente siglo a la lucha pasiva y desesperante de los trámites administrativos y de las negociaciones en el papel. Los coras se in-

corporaron tardíamente a este estilo, pues fue hasta 1962 cuando para defender su derecho de cultivar y disfrutar la tierra colectivamente se formó el primer grupo de representantes, llamado Organización de Comunidades Indígenas y Ejidales, Brigada Adolfo López Mateos. A esta organización le siguieron otras, todas encaminadas a lograr que la sociedad nacional les confirmara, titulara o restituyera sus bienes comunales, es decir, la tierra que han habitado y trabajado por siglos.

El área habitada por los coras, wixaritari, tepehuanes y mexicaneros tiene una superficie de 27 725 kilómetros cuadrados y se localiza en la Sierra Madre Occidental, en el extremo oeste de la cuenca de los ríos Lerma-Santiago. Esta superficie posee cimas que se elevan a más de tres mil metros sobre el nivel del mar y se caracteriza por ser muy accidentada, tanto que prácticamente no existen planicies. Dentro de ese gran territorio, los coras ocupan posiblemente desde tiempos prehispánicos y hasta el presente cerca de 4 798 kilómetros cuadrados, situados en la parte occidental de la sierra comprendida entre los ríos San Pedro y Jesús María, en el estado de Nayarit.

Sin duda que una de las celebraciones más importantes de la cultura cora es la semana santa, que posee características particulares en cada población. En Jesús María, municipio del Nayar, la semana santa cora es un réplica de La Judea, es decir, de la crucifixión y muerte de Jesucristo. Inicia el Domingo de Ramos. En el transcurso de la ceremonia el pueblo se convierte en un escenario en el que se mezcla el culto cristiano con los ritos paganos, únicos en esta celebración religiosa. Del ritual sobresalen el Edicto (que firman los centuriones advirtiendo del orden y la colaboración que debe presentarse a la ceremonia), el baile de la tortuga, el Cristo Niño, la cena, la persecución, captura de Cristo, el santo entierro, la guerra entre judíos y fariseos, el baile de la tarima, el baño de los santos en el río Cora y en el arroyo del Fraile.

Según Ryuta Imafuku (1993: 287-297), la participación corporal en la semana santa cora se caracteriza por la «violencia física» o «el uso anormal del cuerpo». Se puede entender esta fiesta como un tipo de teatro abierto con expresión marcada del cuerpo, que incluye correr a toda velocidad, detenerse paulatinamente, rodear, acostarse boca abajo, transformarse perezoso-

samente, imitar la conducta animal, luchar muriendo haciendo pedazos e imitar la cacería. Estas actuaciones corporales, según Imafuku, implican sin duda un retorno al estado más primitivo de la expresión del cuerpo humano. La fiesta cuya forma ha sido inspirada en las escenas de la Pasión, se considera básicamente una ceremonia de iniciación de los jóvenes coras que llegan a la edad requerida. Actualmente, hasta cierta edad, los jóvenes coras están obligados a participar en la fiesta dentro de un periodo de cinco años. Probablemente se reconozcan en ella raíces del mundo indígena anterior al contacto español, tal y como se ve en el tipo de iniciación ritual que desafía los límites de habilidad y resistencia física de los jóvenes. Hasta después de la penetración del cristianismo, se puede entender que la forma de la fiesta combinó diversos elementos históricos y religiosos, y cambió su forma en el estilo actual. La oposición binaria de Judas-Cristo que se representa en la fiesta, puede interpretarse como una homología de la oposición entre conquistadores e indígenas, en el nivel simbólico de la fiesta; este simbolismo sociocultural se ve reflejado en su participación corporal. En el transcurso de este estilo festivo de combate-drama, los coras identifican a Judas en sus propios conceptos asociados al bando de los conquistadores, del lado del mal, en un primer plano, y así ellos dan fuerza a su realidad cotidiana desde el lado de las circunstancias no usuales, mediante la reversión metafórica de su experiencia histórica de la conquista. Imafuku concibe la participación corporal de la semana santa cora como una actuación en extremo confortada a lo que se denominaría danza en un contexto ordinario, aunque quizá podría llamarse también «danza primordial».

Otra ceremonia importante en las tradiciones de los coras es la fiesta de las «Pachitas». Su duración no es fija, ya que concluye el martes de carnaval, de fecha movable, pero el día de su iniciación es invariablemente el 2 de febrero, día de la Candelaria. Desde este momento empiezan las ceremonias, que se prolongan día a día hasta que llega el martes de carnaval.

Las Pachitas tienen lugar en dos pueblos, San Pedro Ixcatán y San Juan Corapan, ambos situados frente a frente, con el río San Pedro de por medio. Los personajes que toman parte en la fiesta son el sacerdote indio, es decir, aquel que oficia en los ritos de los indios; las *malinchis* o *malinches*; el músico, los cantantes y los danzantes. La fiesta principia con la construcción de



la primera bandera, lo cual tiene lugar el 2 de febrero por la mañana. El sacerdote dirige estos trabajos, que comienzan a las 10 de la mañana y concluyen a la 1 de la tarde, por lo general. La bandera consiste en un olate muy largo, de unos siete metros y muy recto. En el extremo superior se ponen campanitas de bronce y un pequeño lienzo cuadrado, usualmente de manta, ribeteado con cinta negra en todas sus orillas y adornado con cuentas de vidrio que forman dibujos. Terminada la bandera, la depositan en la casa del mismo sacerdote, en donde permanece hasta el día siguiente cuando la llevan a la iglesia; una *malinchi* es la encargada de esto, acompañada de numerosas personas. Cuando esta primera ceremonia termina, salen todos y se dirigen al juzgado; al llegar allí, ya deben encontrarse dentro los jueces y los dos gobernadores de tribu y otras cuatro personas más en calidad de representantes del pueblo.

El clímax de la fiesta de las Pachitas tiene lugar el martes de carnaval. La víspera, por la mañana, matan un toro, como primer preparativo para el banquete que se efectúa el martes por la tarde, acto con el que terminan estas festividades y al que asisten absolutamente todos los habitantes del pueblo. Con tal motivo, se reúnen numerosas mujeres en la Casa Real, que se ocupan en preparar la carne del toro sacrificado y también enormes ollas de atoles de maíz con panocha y grandes cantidades de tortillas. El banquete inicia hacia las tres de la tarde, a las seis se empieza a beber en forma y por la noche se celebra el baile de tarima.

El llamado baile de tarima es uno de los eventos más interesantes que pueden admirarse entre los coras. En ocasión de la fiesta de las Pachitas este baile se ejecuta durante la noche del martes del Carnaval. En algún lugar despejado y apartado colocan una pequeña tarima de escasa altura. Cuando la noche está bien cerrada, un pequeño grupo de coras se dirige a ese lugar; el violinista ejecuta los jarabes, melodías de movilidad y vivacidad extraordinarias y de fascinante ritmo. Uno de los asistentes sube a la tarima y comienza su alucinante baile, casi estático, con lánguidas actitudes del cuerpo, excepto las piernas, que ejecutan un difícilísimo ritmo a base de rápidos movimientos de talones, con los pies desnudos. Aquellas figuras convulsas, apenas vislumbradas en su sepultura de oscuridad, adquieren un aspecto fantástico e imponente. Más bien se adivina que se ve lo que hacen aquellos pies invis-

bles, y de la tierra brota el hueco y lúgubre percutir de unos talones que parecen hacer una ruda interpretación de esas melodías que encierran en una sola expresión la alegría desenfadada de un tipo de música hispánica. Cada danzante ejecuta dos o tres jarabes y cede su lugar a otro. Así pasan varias horas, lentas y solemnes, y en ellas el cora canta una de las notas más graves y profundas de su vida espiritual, con el oscuro acompañamiento de la noche.

Según Irene Vázquez (1993), las danzas más importantes de los coras son moros de a caballo, danza de la urraca, danza de nahuillas o de arcos, danza de maromeros y sonos de tarima. Los moros de a caballo se acompañan de chirimía y dos tambores militares. Las melodías sirven para señalar las direcciones del recorrido de la danza. Es un tipo de juego ecuestre que consiste en el intento que hace un grupo de «caballeros» por arrebatar la gallina que llevan en una mano otros jinetes, mientras los dos grupos corren a todo galope. La especialidad ecuestre de los moros también se aprovecha en las procepciones, pues son ellos los que hacen valla y cuidan el orden.

La danza de la urraca se organiza por grupos, cada uno de ellos con dos encargados o capitanes, que enseñan, ensayan y son los depositarios de su sentido religioso, coreográfico y escenográfico. La urraca, como las otras danzas, está muy extendida entre los coras. Está compuesto de un número variable de danzantes, aunque siempre par, si bien en la mesa del Nayar de dice que el número ideal es de doce, incluidos sus capitanes; además, interviene una malinche coronada de flores de papel; otro personaje más es el viejo, quien cuida el espacio de la danza y se distingue por las travesuras que hace y por el zorrillo o iguana disecados que lleva en una mano. Los danzantes de la urraca bailan en filas enfrentadas, encabezadas por sus capitanes; durante su desarrollo, escoltan a la malinche y danzan alrededor de ella. Los participantes llevan un tocado compuesto de flores de papel y listones, del que sobresalen unos penachos de plumas de urraca. Cada bailarín lleva en la mano una palita de madera y en la otra una sonaja hecha de *bule cirial*; con la palita resaltan la coreografía, con la sonaja el ritmo, el cual se integra a las melodías o sonos que interpreta un músico en un violín.

La danza de nahuillas o de arcos está compuesta de un número par de danzantes y también aparece el viejo con un zorrillo o con su iguana; durante

su transcurso se realizan evoluciones concertadas y de tanto en tanto aparece el zapateo. Los integrantes, pañoleta al cuello, portan un tocado en forma de corona profusamente adornado con plumas de gallina teñidas, espejos y listones. La danza se llama de nahuillas porque sus integrantes llevan una especie de faldellín rojo adornado con carrizos, en una mano traen una sonaja de lata y en la otra sostienen un arco de cacería de dimensiones pequeñas. El arco les sirve para producir un golpe seco al simular la acción de disparar sus flechas. La música corre a cargo de un violinista que sabe de memoria decenas de sones o piezas exclusivas de esta danza.

La danza de maromeros está compuesta de un número par de bailarines con sus dos capitanes; además de ellos aparece un danzante guía que marca el ritmo por medio de una gran sonaja. El nombre de la danza deriva de las acciones de los danzantes, que además de maromas, realizan una serie de evoluciones concertadas. Todos ellos portan en una mano una pequeña sonaja de calabaza, en la cabeza un sombrero de paja adornado con listones y en la cintura, sobre el traje común, un rebozo amarrado. Los sones se interpretan con una flauta de carrizo y un tamborcillo, ambos instrumentos ejecutados por el mismo músico. La coreografía y los pasos de esta danza tienen un gran parecido con la de matlachines que interpretan otros grupos indígenas del noroeste de México.

Los sones de tarima se tocan fuera de las casas, en donde se dispone la tarima que tiene una doble función: servir como lugar para el baile y ser un instrumento percutor. El bailarín levanta apenas los pies, su tronco casi no se mueve, sólo lo hacen piernas y pies; cuando baila los brazos están sueltos a los costados del cuerpo. En la tarima el bailarín produce sonidos con la punta y el talón de los pies, que generalmente están descalzos. El estilo de bailar, la actitud de bailarín y muchos de los pasos son muy semejantes a los de los pascolas yaquis y mayos. Los sones de tarima son tan complicados que hay personas con fama de buenos bailarines a quienes se les invita por el placer de verlos bailar, y no menos fama adquieren los virtuosos tocadores de los sones en los violines, que pueden ser tres, acompañados de una guitarra sexta.

#### *Diferencias sonoras entre el mariachi wixárika y el mariachi cora*

Además de la importancia de la música ceremonial wixárika que se preserva a

través de los cordófonos rituales y el canto sagrado, otro factor de identidad regional es el mariachi wixárika, que puede decirnos mucho de la interculturalidad y también de la persistencia étnica. Sin duda, las contribuciones de Jesús Jáuregui (1993) han sido muy inspiradoras en la identificación del mariachi huichol por familias en el norte de Jalisco, como es el caso del mariachi de Los Hermanos Guadalupe en Tuxpan de Bolaños y el de Los Hermanos Ríos en Huaynamota, con datos basados en los documentos de Robert Zingg (1982). Un aspecto interesante en la historia del mariachi en la región de Bolaños es la presencia de un modelo pequeño de arpa diatónica documentada por Robert Zingg en la década de los años treinta, instrumento fundamental en el mariachi ranchero del norte de Jalisco, aunque, probablemente, la presencia de este modelo de arpa entre músicos huicholes perduró sólo en el caso de Los Hermanos Guadalupe. El uso de este cordófono en la región norte fue efímero y pudo ser influencia del mariachi mestizo de otras regiones jaliscienses. Por tanto, la contribución wixárika más importante al mariachi ha sido la manera de tocar el violín, con numerosos elementos de improvisación. Aspectos muy particulares que se pueden señalar son el uso frecuente de armónicos, la presencia y fuerza de variaciones melódicas, en medio de poderosos arqueos y glissandos.

En San Andrés Cohamiata, el mariachi ha estado presente para la fiesta del «cambio de vara». Como lo ha expresado Jáuregui, este tipo de agrupación incluye una dotación a base de vihuela, violín, guitarra y contrabajo. En Mezquitic y Tuxpan de Bolaños, la dotación más generalizada es contrabajo, violín y vihuela. Desde finales del siglo XX han surgido conjuntos que graban su propia música y buscan conquistar el mercado de la música popular mexicana. Tal es el caso del conjunto huichol de nombre Teupa, integrado por vihuela, contrabajo y dos violines; el mariachi Rayitos de la Ciénega, de Mezquitic, compuesto por contrabajo, violín, vihuela y guitarra; el mariachi Los Encinos de San Andrés Cohamiata, que incluye violín, vihuela y contrabajo; Alma Wixárika de Nayarit, integrado por dos violines, vihuela, guitarrón y guitarra sexta. Sus repertorios comunes son a base de polkas, corridos y canciones rancheras cantadas con el mismo estilo del canto *teiwari*, aunque cantado en lengua wixárika.

Es de notarse que en la actualidad el «estilo musical» (Meyer, 1956: 60-61)<sup>3</sup> de muchos de los mariachis rancheros de Mezquitic y Huejuquilla

recibe una poderosa influencia a partir del fenómeno de la migración y de la música de las bandas; ello se debe a la inclusión particular de cumbias y polkas con un cierto estilo de «conjunto norteño», categoría popular que se ha empleado para designar a los conjuntos de acordeón, pero también con un nuevo sonido de mariachi en donde el violín desempeña la parte fundamental.

Si consideramos la influencia del sonido teiwari norteño, habría que recordar que los antecedentes del «conjunto norteño» se remontan a los inicios del siglo XX por la agrupación integrada a base de acordeón de botones y bajo sexto, la cual ha transformado su instrumentación en los tiempos modernos hasta incorporar el bajo eléctrico y la batería de pedal; pero, a pesar de su evolución instrumental, el sonido del conjunto norteño es un reforzador de la identidad del emigrado y de la música popular norteña del mundo mestizo. Desde su formato tradicional, los antiguos conjuntos de acordeón y bajo sexto se conformaron en los repertorios populares con diversos estilos de danza proveniente de Europa, tales como la *mazurka*, la *polka* de Bohemia, el *schottische*, la cracoviana y la varsoviana. En el formato antiguo del conjunto norteño, además del acordeón, están el violín, el contrabajo y la flauta, y más recientemente el saxofón y el tambor redoblante.

Frente al peso que ha tenido el conjunto norteño del mundo mestizo, la identidad musical wixárika representada por el *xaweri* y *kanari* no se desvirtuó hacia el acordeón; por el contrario, se derivó de manera natural hacia el violín, la vihuela y el contrabajo para conformar al «mariachi huichol». Especialmente, el poderoso sonido del violín ha sido uno de los medios de expresión mejor aprovechados por los músicos wixaritari. Habría que agregar, en este sentido, que también la cultura expresiva de los coras ha adoptado el violín como el medio donde se vierte lo mejor de su musicalidad. Su mariachi ofrece características sonoras disímiles al mariachi huichol, entre

---

<sup>3</sup> Leonard B. Meyer relaciona «tradiciones», «estilos» y «significados», en donde el sistema del estilo es la respuesta a la música, así como su percepción, de la cual dependen los hábitos aprendidos. Además, sostiene que el sistema del estilo es un conjunto de construcciones artificiales desarrolladas por los músicos de una cultura específica.

repertorios de «sones de tarima» y «portorricos». Es el caso del Mariachi Tradicional Cora de la sierra de Nayarit, cuyo violín incluye poderosos arqueos, en una métrica reiterativa de figuras de corcheas y semicorcheas distribuidas en compás de 2/4 a *tempo* lento y acompañado de un tambor. El arqueo en el violín cora denota la diferencia respecto al estilo de tocar el violín en el mariachi huichol; esto puede escucharse en ciertos repertorios instrumentales, como el son-portorrico denominado «Las Vírgenes», el cual no incluye elementos improvisatorios, sino contornos melódicos y métrica para la danza.<sup>4</sup> En cuanto al estilo de polka, habría que recordar que éste no es exclusivo del conjunto norteño, sino que es parte de la musicalidad tanto del mariachi ranchero con tambora de Los Altos de Jalisco como de los mariachis tradicionales del sur de Zacatecas. Estas agrupaciones de mariachi incluyen a la polka y al jarabe en los repertorios tradicionales; en el caso de los mariachis tradicionales mestizos del centro de Jalisco, como en Cocula y Tecolotlán, la polka, el jarabe y el minuet han sido también repertorios tradicionales del mariachi sin trompeta.

De acuerdo con Yolanda Moreno Rivas (1989: 15-16), la polka se incorporó a la historia de la música popular mexicana a finales del siglo XIX, junto con la mazurka, la redova y el schottische, como formas bailables de origen checoslovaco, polaco y alemán. Moreno agrega que a partir de la pieza «Jesusita en Chihuahua», de la autoría de Quirino Mendoza (1859-1957), la polka se transformó en distintivo del sonido norteño.

La polka es entendida por Willi Appel (1979: 685) como un tipo de danza de Bohemia en compás binario de 2/4 y *tempo* rápido. En el mariachi huichol, la polka mantiene el *tempo* y el compás de los estilos europeos, pero la contribución nativa es la manera de tocar el violín, en donde se advierte una frecuente tendencia a elementos improvisatorios en cuartas y quintas paralelas y la aplicación de algunos glissandos seguramente derivados del estilo de tocar el *xaweri*, aplicados a diversas melodías en *tempo* de polka. Este es el caso de la intitulada *maxa*, canción en estilo polka, la cual ha sido ampliamente difundida por grupos huicholes como Venado Azul (de Nueva Colonia,

---

<sup>4</sup> Disco compacto *Primer Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (Dirección de Culturas Populares Jalisco, 2001).

municipio de Mezquitic<sup>5</sup> y Los Artesanos (de Nayarit)<sup>6</sup> por todo el territorio huichol desde el norte de Jalisco hasta Nayarit, con un estilo improvisatorio en cuartas y una métrica binaria. La reiteración melódica se advierte aquí, como en el caso del *xaweri*; es decir, el violín repite el contorno melódico del canto e incluye abundantes variaciones; la ejecución de la vihuela es similar a la del kanari, ya que se emplea como instrumento de soporte rítmico y armónico. Al parecer la polka, el corrido y la canción ranchera en lengua wixárika han sido los géneros en donde los músicos huicholes han depositado lo mejor de su nueva expresión musical. Otro ejemplo de polka en el mariachi wixárika es la intitulada «El viento de la Sierra», de la autoría de Aikurame Feliciano García Benítez, músico del mariachi Los Encinos de San Andrés Cohamiata.<sup>7</sup>

Sobre la «canción ranchera», Yolanda Moreno Rivas (1989: 184-185) explica que sus antecedentes remontan a la «canción campirana» que se gestó en el siglo XIX, y la cual atraviesa por un proceso de reactivación como «canción añorante» y «canción amorosa», que a principios del siglo XX ingresaron a las empresas disqueras y poco a poco se fueron convirtiendo en «recreación ranchera» o «producto ciudadano con color campirano». La canción ranchera se extendió con un sentido «bucólico», según lo sostiene Yolanda Moreno, y agrega que años más tarde «pasó de lo bravío a la depresión del mestizo». Jesús Jáuregui (1990: 58) agrega que el «estilo ranchero» en el mariachi se cultivó con más fuerza durante el cardenismo, pero se transformó al poco tiempo en producto comercial. La canción ranchera de este tipo apareció en el mariachi mestizo en el decenio de los cuarenta. Moreno Rivas (1989:

---

<sup>5</sup> Casete *Huicholes en la Sierra Norte de Jalisco: El Venado Azul. Xitakame Nittiama Yausali*, Producción de Desarrollo Rural de San Luis Potosí, A.C., 1998.

<sup>6</sup> Disco compacto *Segundo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (Dirección de Culturas Populares Jalisco, 2003).

<sup>7</sup> Registrada por el etnomusicólogo jalisciense Ernesto Cano Lomelí para el disco compacto *Tradición del Mariachi en Jalisco*, Guadalajara, Jalisco, para el sello Huehuecuicatl: Estudio de Grabación y la Secretaría de Cultura Jalisco, 2001.

187) aclara que cuando el carácter de la canción era «alegre» o «bravío», el mariachi hacía lucir sus trompetas, pero cuando se trataba de quejas y lamentos el formato establecido era únicamente de cuerdas. Los mariachis wixaritari recibieron esta influencia y comenzaron a cultivar la canción campirana, aunque muchos años más tarde. Actualmente se advierten dos tipos de expresiones en el mariachi wixárika, el corrido y la canción amorosa, interpretadas en lengua wixárika: Algunos ejemplos son la canción «Hoy es tu día», interpretada a dos voces, en compás de 3/4 con estilo métrico muy similar al corrido valseado, de la autoría de Aikurame Feliciano García Benítez del mariachi Los Encinos de San Andrés Cohamiata;<sup>8</sup> la canción polka «Tutu Nunutsi» (flor chiquita) del mariachi Los Artesanos del territorio huichol de Nayarit, canción en compás de 2/4.<sup>9</sup>

El corrido es un género tradicional que Vicente T. Mendoza (1974) definió no únicamente como herencia del romance español sino como una expresión histórica que floreció en la canción popular mexicana y cuyo sentido diacrónico de hechos históricos se orientó al relato de acontecimientos revolucionarios. Como género histórico-narrativo, los huicholes también han cultivado la interpretación del corrido cantado en castellano y en lengua wixárika, aludiendo a los acontecimientos locales, como en el caso de el corrido de «Los Oteros» que narra los acontecimientos de San Miguel Huaistita, compuesto por José Luis Martínez para el mariachi «Alma Wixárika» y cuya métrica tiende hacia el estilo de la polka en 2/4.<sup>10</sup>

Aunque para algunos oídos, el estilo de polka, la canción ranchera y el corrido podrían considerarse como una imposición de la música mestiza, en los conceptos musicales wixaritari, en realidad se trata de un fenómeno de cambio, evolución y fusión de la música huichola. Philip V. Bohlman (1988:124) refiere que la música tradicional que sobrevive en el mundo moderno se enfrenta a muchos procesos de cambio, pero especialmente a dos largos procesos que son modernización y urbanización. Bruno Nettl (1978) también refirió que el impacto masivo de occidente en la música tradicional del mundo se

<sup>8</sup> Registro fonográfico de Ernesto Cano Lomelí, *Ibid.*

<sup>9</sup> Disco compacto *Segundo Encuentro del Mariachi Tradicional*, *Ibid.*

<sup>10</sup> Ernesto Cano Lomelí, *Ibid.*



debe entender no sólo como modernización sino como occidentalización. Bohlman (1988: 125) agrega que la modernización se remonta hasta la presencia de la radio en las áreas rurales, y un antecedente puede advertirse con mayor claridad a partir de la fundación de la Radio del Instituto Nacional Indigenista en 1991 en Jesús María, Nayarit. Xilonen Luna (1993) experimentó la influencia de la Radio del INI como un medio que permitió el fortalecimiento de la música tradicional así como el servicio comunitario. En mi experiencia personal, advierto que la modernización se ha dado también con el arribo de tecnología doméstica a partir de la televisión, la grabadora-reproductora en casete o disco compacto que transporta al oído musical indígena hacia otras maneras de escuchar y, particularmente a los jóvenes huicholes, los empuja hacia el mercado de la música global. Bohlman opina que la modernización a partir de la nueva tecnología afecta directamente los aspectos musicales y estructurales de la música tradicional y altera la manera en la cual ocurre la transmisión oral, la tecnología acústico-visual que pone de moda el papel de los ejecutantes, lo que también modifica estructuras sociales.

#### REFERENCIAS SOBRE EL SON Y EL JARABE EN JALISCO

Según Vicente T. Mendoza (1984: 82), la música popular tradicional mexicana de principios del siglo XX puede encajonarse en un solo género, conocido como «aires nacionales», que incluye varios estilos regionales, como sones, jarabitos, bailecitos, inditas y derivaciones de la tonadilla. Se hicieron populares en todo el país, por eso se les dio la denominación de «nacionales»; especialmente por su antigüedad. Entre ellos, podemos citar los jarabes que nacen en Jalisco, como el «Jarabe tapatío», «La botella», del «Jarabe ranchero», «El gato», «El que se quiera casar», «La calavera», «El dormido» y un tipo de «Jarabe gatuno», registrado por Vicente T. Mendoza en Chapala (1984: 77).

Un tipo particular de jarabes son los que se tocan en grupos de música cora y wixárika en Nayarit y el norte de Jalisco. Jesús Jáuregui (1993: 10-11) e Irene Vázquez (1993: 280) documentan que los jarabes conforman los repertorios favoritos de acción de danza sobre tarima entre grupos coras y huicholes, especialmente considerados como *sones de tarima*, y que se bailan con los brazos sueltos, descalzos o con huarache, en movimientos muy vigorosos.

Vicente T. Mendoza caracteriza al jarabe jalisciense por una *sinfonía* o pieza de entrada que consiste en un movimiento instrumental. El Jarabe tapatío lo caracteriza por una serie de variaciones llevadas por el violín.

El Jarabe tapatío se ha convertido en un símbolo jalisciense, que incluso ha desplazado en vigencia a muchos jarabes en el escenario del baile regional acompañado con mariachi; sin embargo, habría que referir a sus antecedentes, un tanto inciertos. Gabriel Saldívar (1989: 14-15) asume la postura de que algunas de las piezas de este jarabe, como «El palomo» y «Los enanos», se cantaban y bailaban en Jalisco después de 1839, fecha en que ya eran populares en otras partes de México. Sin embargo, una sola parte de este jarabe es realmente de Jalisco. Saldívar considera que en los antecedentes históricos del Jarabe tapatío se advierte una serie de observaciones; por ejemplo, que el bailar «El palomo» sobre el «ala del sombrero», pisando incluso el sombrero mismo, se hizo por primera vez en la Ciudad de México y después en Guadalajara, y fue estilizado en el año 1918 por Anna Pavlova.

La posición de Saldívar sobre el verdadero Jarabe tapatío, desde el punto de vista de la música, nos lleva a considerar que un solo son es el que lo integró. El propio Saldívar (1989) ofrece tres ejemplos de Jarabe tapatío en compás de 6/8. Dos de ellos incluyen canto, con los siguientes textos:

Si quieres, vámonos para Jerez,  
 si quieres, vámonos para Jerez,  
 a ver a aquélla,  
 a aquélla, aquélla  
 que hace muy bien con los pies.

Si quieres, vámonos a Zapotlán,  
 si quieres, vámonos a Zapotlán,  
 a ver a aquélla  
 a aquélla, aquélla  
 que hace tan sabroso pan.  
 («Jarabe tapatío», Saldívar, 1937:  
 ejemplo musical 11, núm. 7)

Estando yo meciendo,  
se me reventó la reata,  
la fortuna que fui caer  
en los brazos de mi chata.

Buscando donde acostarme,  
se me apagó la linterna,  
la fortuna que encontré  
la cama de mi morena.

(Jarabe tapatío, Saldívar, 1937:  
ejemplo musical 11, núm. 8)

Otro aspecto importante que se vincula a los antecedentes del Jarabe tapatío es la presencia del atuendo de *china poblana*, por parte de la bailadora; aunque, desde luego, este atuendo también se relaciona con la mayoría de los jarabes, según las litografías de la primera mitad del siglo XIX. Como es bien sabido, la *china* pertenecía a una de las categorías de castas perfectamente identificadas en la Colonia, con ciertos privilegios y atributos de mujer pulcra y bien ataviada. Saldívar (1989: 10) identifica el vestuario de la *china* como de origen andaluz, particularmente de regiones con mayor influencia árabe. La china fue identificada en México como el prototipo de la bailadora del jarabe.

En cuanto a otro tipo de jarabes de Guadalajara, Saldívar identifica un jarabe tapatío transcrito para piano a principios del siglo XIX por el músico tapatío José de Jesús González Rubio; considerada como una excelente pieza musical, se desconoce de dónde surgieron las melodías que la integran, aunque probablemente sean de procedencia popular.

Otro tipo de jarabe que se atribuye a Jalisco es el «Jarabe ranchero». Josefina Lavalle (1988: 102-105), afiliándose a la versión de Francisco Sánchez Flores, refiere que hay antecedentes de que en la villa de Tlajomulco y en la hacienda de Bellavista, se bailaba el jarabe de rancho, y se actuaba por cuatro parejas, entre patrones y peones; bien sea con huarache como con botín, los hombres, y con atuendo de calzón blanco o pantalón, ceñidor, sarape de lana, sombrero de soyate, y las mujeres con enaguas almidonadas y rebo-

zo. Se refiere en los antecedentes a doña Mercedes Remus, la señora de la hacienda, que era reconocida como buena bailadora de jarabe ranchero. Según Josefina Lavalle (1988: 107-109), la difusión del jarabe ranchero en Guadalajara comenzó en 1927, por Francisco Sánchez Flores, y a partir de entonces fue adoptado entre los grupos y las academias de danza folklórica.



## II

### TRADICIÓN, INVENCION DE LA TRADICIÓN Y EVOLUCIÓN ORGANOGRÁFICA DE LOS INSTRUMENTOS DEL MARIACHI

La instrumentación del mariachi jalisciense se ha diversificado según la región de procedencia, pero también ha sufrido reemplazos e incorporación de instrumentos, debido a la transformación del mariachi campesino en mariachi urbano, así como a la migración de algunos mariacheros jaliscienses hacia la Ciudad de México y hacia California, que motivó la modernización de los repertorios y el surgimiento de un mariachi de competencia en el negocio de la música mexicana. Esto ha dado por resultado una bifurcación entre mariachi antiguo y mariachi moderno, entre mariachi de cuerda y mariachi con trompeta, pasando por una serie de sustituciones de instrumentos. José María Muriá (1988: 565) señala los cambios importantes en la evolución del mariachi jalisciense: el de la vihuela por la guitarra de golpe y el abandono del arpa para sustituirla por el guitarrón, tal y como se menciona entre los grupos de mariachi en Cocula y Ameca.

El mariachi jalisciense en su formato antiguo es básicamente una agrupación de cuerdas. Algunas fotografías de los años cincuenta muestran la presencia de dos guitarrones, conocidos como «costillones», y dos jaranas, como aparece en las ilustraciones que ofrece Vicente T. Mendoza (1956: foto 42, de L. Márquez) aludiendo al mariachi antiguo de Cocula. En realidad, fue el guitarrón de cinco o seis cuerdas el que reemplazó al arpa de 28 o 36 cuerdas. En Cocula y regiones vecinas existió el arpón grande de la sierra, de cuarenta cuerdas, una vihuela de cinco cuerdas, una guitarra de golpe o jarana, de cinco cuerdas y dos violines.

## INVENCIÓN DE LA TRADICIÓN: EL MARIACHI CON TROMPETA

La instrumentación moderna del mariachi jalisciense incluye una, dos o tres trompetas en B $\flat$ , un guitarrón y una o dos guitarras sextas. Antes de la utilización de la guitarra sexta, se echaba mano de la «guitarra quinta», guitarra de cinco órdenes de cuerdas, una o dos vihuelas y tres o más violines. Debido a la sustitución del arpa por el guitarrón, son pocos los mariachis modernos que incluyen el arpa, y en los mariachis que la mantienen, se ha vuelto más bien un elemento ornamental de los ensambles y poco funcional, dada la imposición de varias trompetas, abundantes violines y el guitarrón.

Existen numerosas referencias sobre la presencia de la trompeta en el mariachi de Jalisco, pero los músicos del ambiente mariachero, los etnomusicólogos y los antropólogos no tienen todavía un criterio unificado al respecto. Al parecer, los grupos de Cocula que emigraron a la Ciudad de México desde los años treinta fueron unos de los pioneros que incluyeron instrumentos de viento en el mariachi. Hermes Rafael (1982: 124-125) cita, por ejemplo, al Mariachi Reyes y al de Concho Andrade (guitarronero), ambos de Cocula, que incluían cornetín y clarinete. Al cornetín se le conocía también como «pistón», seguramente por ser un modelo de aerófono rudimentario con sistema de émbolos. De Cocula, uno de los músicos de aliento que más se recuerdan en la memoria colectiva es Simón Haro.

Otra figura coculense también emigrada a la Ciudad de México es Cirilo Marmolejo, guitarronero, que incorporó de manera definitiva al mariachi la trompeta desde los años treinta, para darle una imagen de agrupación de espectáculo; Marmolejo era visto frecuentemente en círculos sociales y políticos de los años treinta y cuarenta, como lo refieren Jesús Flores y Pablo Dueñas (1994), a propósito de la presencia de este mariachi en la Ciudad de México.

Jesús Jáuregui (1990: 56-57) cuestiona que la inclusión de la trompeta haya sido propuesta única del mariachi de don Silvestre Vargas, y no desecha del todo la versión de que Emilio Azcárraga, fundador de la XEW de la Ciudad de México, creó al mariachi con trompeta. Jáuregui explica que la razón que se dio en los inicios de la XEW para justificar el uso de la trompeta en el mariachi, es que posee un timbre más agudo y potente, ideal para la transmisión en radio. Sin embargo, en cuanto a las cualidades acústicas de los instrumentos,

habría que decir que el violín en realidad suena más agudo que la trompeta en los contornos melódicos de los sones y jarabes. En contraste, el uso de la trompeta en las partes melódicas de los sones no presenta los recursos del violín, como son los armónicos y otros recursos de mayor agudeza. Sin embargo, hay que reconocer que la trompeta posee una cualidad sonora que sobrepasa al violín: su intensidad o volumen.

La introducción y duplicación de la trompeta en la instrumentación del mariachi que se convirtió con el tiempo en espectáculo, dio por resultado una nueva imagen de la tradición. Esto podría entenderse desde la perspectiva de una «invención de la tradición», si tomamos en consideración el concepto de Eric Hobsbawm (1987: 3-5), que nos refiere que la «invención» establece símbolos que se utilizan para proclamar la identidad, pero que en muchos casos son agentes externos que en realidad son impuestos y tienden a declinar la tradición y la costumbre. Para Hobsbawm, la tradición inventada es un conjunto de prácticas, normalmente gobernadas por medio de reglas aceptadas de manera tácita o manifiesta, pertenecientes a un ritual o de naturaleza simbólica; dichas prácticas buscan inculcar ciertos valores y normas de conducta por medio de la repetición, lo que automáticamente implica continuidad con el pasado.

Sobre el uso de las trompetas, Thomas Stanford (1980: 18-19) refiere que sus informantes en Tuxpan recuerdan que desde los años treinta en Jalisco se introdujeron dos trompetas, cuando el mariachi se comenzó a popularizar en la radio y el cine. El propio Stanford refiere que las trompetas tienen un efecto devastador sobre el conjunto tradicional y son la causa de la «atrofia» del sonido de los violines, al ser completamente sofocados en el sonido resultante. A pesar de que la incorporación de las trompetas en el ensamble de cuerda del mariachi antiguo ofrece un parteaguas en el desarrollo del sonido del mariachi, quizá no debiera considerarse como una atrofia del sonido de los violines, como algunos estudiosos lo aseguran, sino como un cambio en el proceso de la evolución musical. Sin embargo, el sonido original que recuerdan los viejos mariacheros del Jalisco rural es, sin duda, el ensamble de cuerdas.

Habría que reconocer que la tradición inventada del mariachi con trompeta cambió el oído de los mariacheros y sus audiencias. A partir de la presen-



cia de la trompeta, según Stanford, los violinistas de los mariachis modernos al principio dieron menor importancia a su instrumento, y comenzaron a tocar sin determinación, fuera de tono y en grupos de pocos violines, que permanecieron en el conjunto como para completar el cuadro visual de una nueva tradición.

Stanford denomina al mariachi con trompeta como «orquesta de mariachi», especialmente cuando ofrece una duplicación en el número de violines. Probablemente esta duplicación tiene la finalidad de balancear el volumen y la presencia de las trompetas.

#### LA TRADICIÓN: LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA

Un recurso importante que superó el sentido de la duplicación de las cuerdas en favor del mariachi tradicional fue el de los «violines de górgoro», manufacturados en madera un poco más corriente y cuya resonancia permitía lograr un sonido más poderoso y agudo. Este recurso correspondió a los mariachis antiguos de Los Altos de Jalisco, como el que encontramos particularmente en Acatic.

El violín, cordófono de cuatro cuerdas, es el que define en gran medida el sonido del mariachi. De manera muy especial, habría que referir la presencia del violín *wixárika* del norte de Jalisco, conocido como *raweri*. La denominación local para el violín indígena parece derivarse de un instrumento más antiguo que dio origen al violín europeo, conocido como *rabel*, *rabáb* o *rebec*. Willi Appel (1979) refiere que el *rabáb* árabe figura entre los antecesores del violín, y se introdujo en España durante los siglos VIII y IX con el nombre de *rebec*, instrumento con forma de pera alargada, de tres cuerdas afinadas por quintas y tocadas mediante un arco.

Sin duda el violín ha sido uno de los medios de expresión indígena más importantes del siglo XX, por lo que el *raweri* le da al mariachi un sonido muy particular, un tanto chillante o de exposición de armónicos, que al oído influido por el sistema temperado pudiera resultar un tanto desafinado. Algunos tipos de *raweri* son manufacturados en madera de pochota, y su sistema de clavijas para cuatro cuerdas metálicas es muy rústico. Mario Benzi (1993: 202) refiere que el puente en el *raweri* se encuentra más bajo que en el violín europeo, y que las crines del arco no se emplean tensas, por lo que al momento de tocar, el músico le provee la tensión requerida con los dedos, lo que le permite

efectuar las variaciones en armónicos y tonalidades imprecisas. Debido a la particularidad sonora del raweri, resulta difícil ofrecer un esquema de afinación del violín wixárika; debemos partir de la base de cuatro cuerdas cuya afinación se basa en el A (*la*) local, muy distinto al A (*la*) universal.

El mariachi nahua Ayotitlán, en la sierra de Manantlán, no posee un violín propio de su cultura; sin embargo, el uso del violín europeo tiende a manejarse también con el A (*la*) local, y el empleo constante de armónicos e imprecisiones tonales. Éste es el mismo caso del violín europeo empleado por el mariachito nahua en la costa michoacana.

El violín que se utiliza entre los conjuntos mestizos del centro y sur de Jalisco es de manufactura muy europea, y por lo general se fabrica en talleres especializados en Guadalajara y Paracho, Michoacán. Son reconocidas las manufacturas de Morales en Guadalajara; pero algunos músicos mestizos tienden a considerar como de mejor categoría los violines de herencia familiar.

Según referencias de músicos michoacanos, algunos violineros mestizos cuentan con ejemplares de 1713, con la leyenda «Antonious Stradivarius. Cremona». Pero los más antiguos, según los conocedores, son los que tienen el sello «Stradivarius Cremonense». Según Willi Appel (1979), de 1600 a 1750 Cremona fue el centro de legendarios maestros constructores de violines, entre los que habría que mencionar a Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1737) y Giuseppe B. Guarneri (1698-1744). La posesión de un violín cremonense se ha interpretado como símbolo de prestigio o estatus para muchos grupos de mariachi, aunque desconocemos si realmente si las han utilizado en la práctica.

Ante todo, habría que considerar que los modelos de violines que conocemos en la actualidad se perfeccionaron en Europa hasta fines del siglo XIX, según lo refiere Appel. La afinación europea del violín es a base de quintas, *G-D-A-E* (*sol-re-la-mi*). El sistema de quintas consecutivas, al parecer, se estableció desde 1533 y se aplicó a otros instrumentos europeos conocidos como *violottas* (de tres cuerdas).



En cuanto a las cuerdas punteadas, Stanford (1980: 17-18) también refiere que el arpa es sin duda el instrumento fundador del mariachi, cuya presencia se puede documentar desde finales del siglo XVI. José Antonio Guzmán Bravo (1974) advierte que el arpa formó parte de un conjunto de cuerdas similar al mariachi hasta finales del siglo XVII, que fue la orquesta veneciana, integrada por vihuelas de varios modelos, arpas, violines, guitarras, salterios y el chitarrone. Al parecer, no es común encontrar el arpa en las referencias de mariachi antiguo en Los Altos o en el centro de Jalisco, por lo que podemos decir que el sonido del arpa grande en el mariachi ha sido una característica del sur, y es que en realidad un rasgo del sonido costeño o calentano son los arpegios y punteos del arpa. Arperos mestizos muy reconocidos de la Tierra Caliente michoacana que destacaron por su destreza en el instrumento y por la preservación del repertorio antiguo de sones fueron los ya finados Antioco Garibay, Teodoro Chávez, Timoteo Mireles *el Palapo*, Asunción Larios y Simón Jiménez *el Nopalitos*; actualmente, queda Juan Pérez Morfín, del conjunto Alma de Apatzingán. En Cerro de Ortega, Colima, se encuentra Santiago Miramón García, mestizo oriundo de Pihuamo, paisano del también arpero Ladislao Valencia, avecindado en Colima.

En Jalisco, según las referencias fonográficas de Irene Vázquez Valle (1976) de investigación de campo en el sur del estado, habría que mencionar la tradición de arperos solistas y de mariachi, representada por Manuel Aceves, del mariachi Hermanos Aceves de Sayula; Refugio Juárez, arpero solista de Sayula; Jesús Ramírez Luna, del mariachi Alcaraz de Tecalitlán; Simeón Castillo Lázaro, del mariachi Castillo de Totolimispa, municipio de San Gabriel; Ignacio Muñoz Castellanos, del mariachi Reyes del Aserradero, municipio de Zapotiltic; Jesús Reyes, arpero solista de Zapotiltic; José Mendoza Cortés, arpero solista de Zapotiltic, que formó parte del mariachi Vargas de Tecalitlán en 1930. Entre otras referencias fonográficas de investigación más reciente de Jonathan Clark (1992) se documenta a Ernesto Villa, arpero del mariachi Vargas de 1937 a 1938, y posteriormente a Arturo Mendoza, arpero desde 1947. En mis propias entrevistas en Zapotiltic, encontré que el más joven representante de la tradición es Enrique Mendoza, integrante en 1998 del mariachi Reyes del Aserradero.

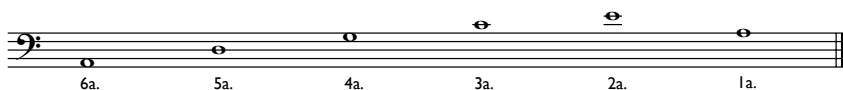
El uso del arpa no ha sido privilegio de los músicos mestizos del sur de Jalisco o de la Tierra Caliente michoacana, habría que mencionar su uso entre

músicos wixaritari y grupos nahuas. Un modelo muy particular es el arpa de 32 cuerdas que no corresponde al sonido costeño del arpa grande; se trata de un cordófono de menores dimensiones, que se tocaba tradicionalmente en el norte de Jalisco, un arpa de caja angosta, con resonadores en el dorso de la caja, como la que se ha podido identificar en Mezquitic, y que ha sido utilizada por músicos wixaritari. Se habla también de dos conocidos arperos del municipio de Mezquitic, uno de nombre Ramón Figueroa, oriundo de La Estancia, y el otro, Anacleto Robles, oriundo de San Juan del Iste. Otras referencias sobre la presencia del arpa en el norte de Jalisco las ofrece Jesús Jáuregui (1992) en Tuxpan de Bolaños, entre músicos huicholes.

Otro modelo de arpa es el de 28 cuerdas, que se emplea en la costa michoacana cercana a Colima, en los pueblos de habla náhuatl, en el municipio de Aquila: Pómaro, Ostula, Coire, Titzupan, Maruata, Tielá y La Cofradía. El arpa de 28 cuerdas se une a un conjunto de violines y jaranas, para acompañar sones de la danza de cuauileros, así como jarabes y otros sones conocidos como «Panaderos», «Costilla» y «Botella».

El reemplazo del arpa en la evolución del mariachi es el guitarrón, instrumento de cuatro, cinco y seis cuerdas gruesas de tripa. El tipo de guitarrón que se usa en Acatic, llamado «de górgoro», es de nueve cuerdas, manufacturado en madera de pino. Al parecer, este modelo de guitarrón se manufacturó en Jalisco en el siglo XIX y se tocaba como una guitarra huapanguera; es decir, para hacer los bajeos y el acompañamiento simultáneamente. Las cinco primeras cuerdas se tocaban como la guitarra, y el resto, para hacer los bajeos. Este modelo de guitarrón se tocaba con dos aditamentos: una «pluma» o «púa» para acompañar las polkas, con la intención de resaltar el bajo *ostinato* (figura melódica o rítmica repetida de manera persistente) que caracteriza a la polka, y un «dedal», aditamento que permitía lograr un efecto similar al de la guitarra huapanguera.

El guitarrón más común es el de seis cuerdas, cuya afinación, partiendo desde la cuerda más grave, es *A-D-G-C-E-A* (*la-re-sol-do-mi-la*). Este cordófono procede de las familias europeas del archilaúd. Willi Appel (1979) documenta esta familia de cuerdas bajas, de mucha demanda en el siglo XVIII. Entre los modelos de archilaúd que parecen tener mayor semejanza con el guitarrón actual está el *chitarrone*.



En la tradición del mariachi, Thomas Stanford advirtió que rara vez se podría encontrar el guitarrón con el arpa en una agrupación tradicional. Aun cuando estuviera presente el arpa, dado que su línea de bajo es muy débil, la inclusión del guitarrón seguramente sirvió para reforzar los ostinatos. Famosos guitarroneros en Jalisco son Cirilo Marmolejo (1890-1960) y Concho Andrade, del antiguo mariachi Coculense; Leónides Vigil Flores (1939- ), del mariachi Los Centenarios de Tecolotlán; Jesús Salinas, del mariachi Salinas de Cocula; José Reyes, del mariachi Reyes de Cocula; Javier López, quizá el único guitarronero de górgoro en el mariachi de Acatic, y Natividad de Santiago González, del mariachi Silvestre Vargas de Tecalitlán. Sin duda, Natividad Santiago, con su método para guitarrón (1983), dejó una importante aportación en la historia del mariachi.

En este sentido, habría que referir que la sustitución del arpa por el guitarrón no es una constante, ya que en los ensambles michoacanos (que incluyen al arpa de 36 cuerdas) nunca se ha empleado el guitarrón, y es verdad que las líneas del bajo se pierden un poco cuando se aumentan guitarras de rasgueo y violines.

Stanford sostiene que, entre otras causas, la sustitución de instrumentos se debió a que los instrumentos más grandes dificultaban el transporte en autobuses públicos, automóviles particulares y taxis; además de la dependencia, para la manufactura de los instrumentos, de centros urbanos donde los precios se disparan por encima de las posibilidades de la economía regional.

Seguramente estas consideraciones son importantes en cuanto a la sustitución de instrumentos; sin embargo, habría que considerar también, al respecto del arpa, que fue el instrumento más incómodo para transportarse, que pudo llevarse a caballo por los caminos de los arrieros. Ante las consideraciones de Stanford, hay que referir que el automóvil, que corresponde al contexto del mariachi urbano o al moderno rural, no fue el único medio de transportación. No habría que descartar a los músicos ambulantes a pie, a caballo, ni al ferrocarril, medio de transporte que comunicó a varios pueblos jaliscienses en tiempos anteriores a la apertura de carreteras.

Sobre los músicos ambulantes, Jesús Jáuregui (1990) cita, en el documento de Rosamorada de 1852, que los fandangos se hacían con mariachis identificados por grupos de hombres gritones de a pie y a caballo.

Thomas Stanford (1980), en relación con la dotación instrumental, explica que la introducción de la guitarra sexta tendió a desplazar a las vihuelas, jaranas y cuatros, que afortunadamente todavía se emplean en el mariachi. La vihuela como instrumento de rasgueo, según Gilbert Chase (1941: 36), tiene sus antecedentes en las antiguas vihuelas de mano que aparecen frecuentemente representadas en fuentes iconográficas del Renacimiento y en algunas crónicas de la música de los reyes católicos, como en la de Gonzalo Fernández de Oviedo sobre los *Oficios de la Casa Real*, donde se describe un tipo de laúd rasgueado. En cuanto a su forma de pera o panza, diremos que ésta también se debe a sus antecedentes en la familia de los laúdes. Willi Appel (1979: 490) describe el laúd del Renacimiento como un instrumento de cuerpo redondo con forma de pera y cuello plano, que se empleó como instrumento punteado más que rasgueado; sin embargo, su manufactura es muy similar a la de la vihuela que conocemos actualmente. Gerard Béhague (1979: 61) documenta la existencia de una tablatura para vihuela, fechada en 1740, preservada en la Biblioteca Nacional en la Ciudad de México.

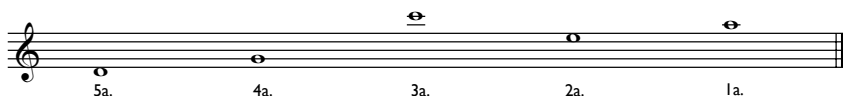
La vihuela en los tiempos modernos es un instrumento de rasgueo provisto de cinco cuerdas, cuya afinación desde la cuerda más baja hacia la más aguda es similar a la de la guitarra sexta común, a base de intervalos de cuarta: *A-D-G-B-E (la-re-sol-si-mi)*. Mark S. Fogelquist (1975: 88) explica que tanto las características de la caja de resonancia de la vihuela como su afinación permiten una clara articulación de armonía y ritmo. En la afinación del instrumento, las cuerdas tercera, cuarta y quinta se encuentran en una octava más alta que sus contrapartes.



Los vihueleros más conocidos por su destreza en los mánicos y el estilo tradicional en Jalisco son Eusebio Silva (1921-), del mariachi Los Centenarios de Tecolotlán; *el Machetes*, del mariachi Los Toritos de Guadalajara; Gregorio

Santillán, del mariachi de los Santillán en Tecolotlán; Francisco Reyes y Francisco García *el Prieto*, del antiguo mariachi Reyes de Cocula, y Francisco Cisneros, del mariachi Salinas de Cocula.

Otro instrumento de rasgueo es la «guitarra de golpe», también de cinco cuerdas, aunque en su constitución tiene dos diferencias fundamentales con la vihuela. Por un lado, su afinación desde la cuerda más baja también es por intervalos de cuarta, pero comenzando desde *D-G-C-E-A* (*re-sol-do-mi-la*). Por otro lado, la guitarra de golpe no tiene la forma de pera, sino que su caja de resonancia es plana y visiblemente más grande que la de la vihuela, por lo que su sonido tiende a ser un poco más grave.



La guitarra de golpe o «guitarra quinta» se ha tocado con mayor frecuencia en los grupos de arpa grande en la Tierra Caliente de Michoacán. Habría que citar a legendarias figuras de los mánicos en esa región, como Ramón Hernández, de Los Gavilanes; Alfonso Rivera, de Los Madrugadores; Apolinar Sánchez, de Los Caporales de Santa Ana Amatlán. El mariachi antiguo jalisciense utilizaba también este tipo de cordófono, según los datos proporcionados por Irene Vázquez (1976); entre los diestros ejecutantes, se pueden mencionar a David Santillán Rodríguez, del mariachi Alcaraz de Tecalitlán; Manuel Aceves, que conocía el estilo antiguo del mánico, en el mariachi Hermanos Aceves de Sayula, e Ismael Reyes Lara, del mariachi Reyes del Aserradero, Zapotiltic. Jonathan Clark (1992) destaca la bien conocida figura de Gaspar Vargas, que desde 1937 le dio el estilo particular a los sonos jaliscienses en el mariachi Vargas.

En la actualidad, la presencia e importancia de la guitarra de golpe se ha extinguido casi por completo en los grupos de mariachi dejando el trabajo rítmico y de mánicos a la vihuela.

Otros instrumentos que han formado parte del mariachi son la guitarra sexta y el «requinto». Según Stanford, la guitarra sexta ha sido también un instrumento poderoso, que no se equilibra de manera satisfactoria con el sonido de los violines y guitarrones. En este caso, Stanford sostiene que en los

conjuntos en los que la guitarra sexta cobra mayor importancia tienden a desaparecer las vihuelas, las jaranas y los cuatros y, por lo tanto, el conjunto se reduce a una guitarra con su requinto.

El requinto que se ha utilizado en algunos mariachis es de seis cuerdas también, pero se trata de un modelo de guitarra de menores dimensiones, que se ha empleado para hacer melodías en las introducciones y los interludios de los sones. En su afinación se toma como referencia el quinto traste de la guitarra sexta; es decir, está afinado una cuarta más alta.

#### LA TAMBORA RANCHERA DE LOS ALTOS Y ZACATECAS

Para algunos músicos de la región de Los Altos, el uso de la tambora es la característica del «mariachi indígena», como lo identificó Francisco Espinoza en San Antonio de los Vázquez, municipio de Ixtlahuacán del Río, en 1984. En realidad, no podemos compartir del todo la idea de que ésta sea una característica indígena, puesto que el modelo de percusión que se emplea para la agrupación de mariachi consiste en un tambor de doble parche con tensores, prototipo de los tambores europeos. Este membranófono se manufactura de manera artesanal en Ixtlahuacán del Río y en Acatic; tradicionalmente, la caja del tambor era de madera, pero actualmente dicha caja es de lámina. El parche es de cuero de chivo; los tensores, de cuerda para lazar, y el aro que sujeta a los tensores se hace de una madera que regionalmente se conoce como «cuero de indio», vara muy flexible que se encuentra en las barrancas.

Sobre los antecedentes europeos de la tambora, Jesús González Gortázar (*El Occidental*, 6/08/1989) dice que ésta es de origen asturiano, aunque reconoce que también tiene raíces indígenas. Por las referencias que anotan González Gortázar y Adalberto Gutiérrez, no se ofrecen evidencias claras y precisas sobre los orígenes de este tipo de agrupación; dicen, por ejemplo, que el *tocotín* es equivalente al *teponaztli* de Tlacotán. Difícilmente se puede sostener dicha asociación, porque el *teponaztli* es un tipo de idiófono. Dicho instrumento pudo haber sido introducido por los tlaxcaltecas en Los Altos de Jalisco y en Zacatecas desde tiempos de la Conquista, aunque no tenemos noticia de su supervivencia en esta región. Por otro lado, *tocotín* es una denominación para un tipo de danza que frecuentemente se menciona entre los ritmos y danzas populares de las notaciones para cítara y otros instrumentos europeos en los impresos,



manuscritos y códices de música instrumental del siglo XVII. Robert Stevenson (1986: 41) documenta al *tocotín* como un género musical, bajo la categoría de danza, con melodía de carácter pentatónico, correspondiente al repertorio de cítara de la primera mitad del siglo XVII. Gerard Béhague (1979: 61) señala que además de la referencia del *tocotín* como danza indígena, cantada y con carácter religioso cristiano, también se encontró una de las más antiguas referencias sobre danza africana, denominada «portorrico de los negros».

En cuanto a la tambora, que pudiera tener alguna procedencia asturiana, Gilbert Chase (1959) nos indica que existe un tambor pequeño en la región de Galicia y Asturias que, especialmente en Galicia, desempeñó un papel importante en los cantos para danza como la *muñeira* y en la *alborada*, acompañadas con gaita y tamboril. El instrumento es descrito por Chase como un tambor de costado, de parche doble y tensores de sogá.

El tambor y el violín fueron desligándose de los festejos religiosos en Los Altos, según lo asienta Adalberto Gutiérrez, debido a una necesidad profana. Al grupo se incorporó un segundo violín, después se agregaron la guitarra y la vihuela; por último, como imitando al mariachi de cuerda, se incorporó el guitarrón y una mayor dotación de violines y guitarras. Algunas tamboras empleaban el contrabajo.

Respecto de la instrumentación de mariachis con tamboras en Los Altos de Jalisco y Zacatecas, según los datos de Adalberto Gutiérrez (1992), Francisco Espinosa (entrevistas de 1984) y los de mi propia observación de campo, el modelo común del mariachi con tambora es a base de guitarra, dos a cuatro violines, vihuela, guitarrón, tambora y redoble o tambor redoblante. Un caso particular es el del mariachi de Acatic, que incluye el guitarrón de górgoro. Sobre los mariachis con tambora, Alejandro Castañeda Reyes, violinero y guitarrero del mariachi de Acatic, ofrece una descripción de cómo se fueron incorporando los instrumentos tradicionales del mariachi a la tambora ranchera:

... luego cayeron unos de Teocaltichi que sabían tocar, que les decíamos los Tuiteros [...] entonces ya cayeron allí, al rancho, y dijo don Bruno, dijo: «yo sé tocar guitarra», ¡tonces se bajó mi papá al Río Verde, con los de Alberto Gómez, de allí de Acatic; empezaron una guitarrita, y no, pos ya, la empezaron a, ya don Bruno la empezó

a, a enseñar los tonos líricos, vedá, que *sol*, que *la*, que *do*, y ahí empezaron ellos a, y ya lo alineó; pero él tocaba antes de eso, lo que salía, tonada tocaba nomás y apuntaba una que otra, vedá, pos de ahí en adelante, él empezó, dejaba la guitarra y el violín y luego yo iba y agarraba la guitarra, y yo la empecé a afinar [...] [Entrevista a Alejandro Castañeda Reyes, músico del mariachi de Acatic. Grabación de Arturo Chamorro y Ma. Guadalupe Rivera, en Zapopan, 1998].

Del mariachi con tambora en su versión antigua, para la región de Ixtlahuacán del Río, se tienen referencias de directores conocidos, como don Mariano Plasencia, Pedro Huerta, Jesús Plasencia, Herminio Gómez Lara y Antonio Plasencia. Sus agrupaciones tenían demanda, particularmente, para fiestas religiosas, eventos de charrería y matrimonios que ofrecían características muy singulares, tal y como lo expresa don Guadalupe, músico mariachero de San Antonio de los Vázquez:

... este grupito hasta ahorita se ha ido conservando gracias a que no deja de haber gente que le gusta este tipo de música, hasta ahorita verdá, y seguirá habiendo y no pensamos dejar que se acabe aquí en este pueblo, si la, ya le digo. Es uno de los más antiguos en la población, y en la región, de los músicos, recuerdo yo abuelos; de los que aún viven, fue don Mariano Plasencia, Pedro Huerta, Jesús Plasencia, Herminio Gómez Lara, Antonio Plasencia y los músicos que acaban de tocar. Antes se utilizaba, precisamente cuando había encuentros de matrimonios, se encontraban a la novia, la recibían con este tipo de música, y al llegar a la casa del prometido; posteriormente, se fue utilizando para las fiestas de charrería, corridas de toros, mojigangas, los sábados de Gloria, los judas, desfiles, y también las fiestas religiosas tomaba parte en l'alba, a las 12, y a la oración acompañando cuetes y castillos, siendo esto uno de los grupos más típicos, antiguos y tradicionales en toda la región d'este municipio de Ixtlahuacán del Río. Ellos han mantenido este grupo, ya que's una tercera generación la que ya los está llevando a cabo, ya que tiene más de cien años de existir en esta población [Entrevista a don Guadalupe, músico de San Antonio de los Vázquez, municipio de Ixtlahuacán. Grabación de Francisco Espinosa, en San Antonio de los Vázquez, 1983].

En Acatic, el mariachi con tambora solía acompañar las pastorelas en una parte de la representación cuando un ángel y un ermitaño bailaban. Tam-

bién se empleaba la tambora en las bodas, como las del rancho de La Gallarda, según lo refiere Bonifacio Limón Torres:

... casi ende que empiezo a acordar, ey, pos son las que acompañaban a los novios cuando se casaban. Unos caballos, vedá, y ahora no, ya puros carros, pos ya 'stá más económico todo [Entrevista a Bonifacio Limón Torres, tamborero y mariachero del mariachi de Acatic. Grabación de Arturo Chamorro y Ma. Guadalupe Rivera, en Zapopan, 1998].

#### MANUFACTURA REGIONAL DE ARPAS, VIOLINES Y GUITARRAS

A mediados del siglo XX, las maderas más explotadas para la manufactura de los instrumentos del mariachi fueron el sirimu en Michoacán y la guásima en Jalisco; esta última se empleó para los violines antiguos. El cedro se empleó para las vihuelas y guitarras de golpe; cedro y pinabete, para las arpas; tacote, para las tapas de los instrumentos. En la manufactura de arpas de la Tierra Caliente michoacana, se empleó el triplay de caoba para el fondo, madera de rabelero para la tapa, cedro o pino para el guión, palo dulce para los puentes y caoba o primavera para el diapasón.

En la actualidad, muchas de las maderas empleadas en los talleres tradicionales de laudería son el cedro y el pinabete. Los talleres que producen en mayor escala y que manufacturan los instrumentos más finos tienden a emplear maderas importadas de otros países. En el occidente de México, los talleres de laudería que han disfrutado de gran prestigio regional son el de Roberto Morales, en Guadalajara, fabricante de guitarras, vihuelas, violines y arpas; el de Jose Refugio Hermosillo, en Zapotlán el Grande, Jalisco; el del finado Anacleto Robles, laudero y arpero, en San Juan del Iste, municipio de Mezquitic, Jalisco; el de Jesús Reyes, constructor de arpas, en Zapotiltic, Jalisco; los de José Luis Espinosa y Víctor Partida, constructores de arpas, jaranas y violines, en Apatzingán, Michoacán, y los de las familias Zalpa y Zalapa, entre muchas otras de las conocidas familias de lauderos en Paracho, Michoacán, que se considera el principal centro productor nacional de instrumentos de cuerda. La ubicación de talleres de laudería nos hace pensar en una distribución transregional, un círculo retroalimentador entre Michoacán, Jalisco y Colima.

La tradición laudera ha sido tan importante en Jalisco como en Michoacán. Irene Vázquez (1976) asienta algunos datos, aun cuando no especifica fechas, sobre centros lauderos antiguos, que suponemos datan de principios de siglo; en Tecalitlán y La Cofradía, especialmente, refiere al laudero de apellido Novoa. La tradición laudera se ha ido perdiendo y quedan sólo algunos talleres artesanales dispersos por el estado, además del taller del conocido laudero Roberto Morales, en Guadalajara, que se especializó en guitarras, vihuelas y violines.

En cuanto a las maderas empleadas para la construcción de instrumentos, en el sur de Jalisco, Irene Vázquez (1976) refiere que en Zapotiltic se empleaban comúnmente maderas de la costa; especialmente el cedro, para la caja de resonancia; madera de rabelero, conocida también como «tacote blanco», para la tapa; fresno para el diapasón, algunas veces manufacturado también de rosa morada o huanacaxtle, o bien, de huatecomate o cirrián; granadillo para las clavijas, las espinitas y otros palitos que van dentro del armazón de los instrumentos. En Contla, municipio de Tamazula, la vihuela, la guitarra y el guitarrón se hacían de cedro en la caja y rabelero en la tapa, capistrán para el diapasón y las clavijas.

La abundancia del recurso maderero en los bosques jaliscienses ha nutrido particularmente a la industria regional del papel y la carpintería de muebles. Lourdes Celina Vázquez (1993: 60-63) apunta que el sur de Jalisco ha sido el polo importante de atracción de diferentes grupos de capitales nacionales e internacionales desde mediados del siglo XX, entre los que destaca el complejo industrial de Atenquique, procesador de madera, celulosa y papel. Desafortunadamente, la laudería en Jalisco se ha visto menos favorecida y ha sufrido el peso de la explotación industrial de la madera, por lo que el arte de la construcción de instrumentos musicales se reduce a talleres familiares que trabajan en pequeña escala, y no han podido lograr el desarrollo de una industria artesanal como la de Paracho, Michoacán.

En Jalisco, algunos violines antiguos se manufacturaron en madera de ocote, tal y como lo refiere Alejandro Castañeda Reyes, violinero del mariachi de Acatic:

Ahí, ahí, yo y mi hermano nos pusimos a, él empezó a hacer un violincito, d'esos de ocote, d'ese ocote que se da en la barranca, que les pone a los pajaritos pa' que aniden, y su violín, le hizo cuerdas de cerda de caballo y empezó a apuntar una que otra, y así entonces, ya mi papá le consiguió un violín, vedá [...] [Entrevista a Alejandro Castañeda Reyes, violinero del mariachi de Acatic. Grabación de Arturo Chamorro, en Zapopan, 1998].

En la Tierra Caliente michoacana se consideran tres tipos de violines por su manufactura: el violín de vena milimétrica, el violín de vena estándar y el violín de tres cuartos. La manufactura moderna de violines en Michoacán hizo a un lado las maderas locales y se comenzaron a importar maderas canadienses y japonesas; se dice que las maderas japonesas de textura suave son más olorosas y livianas, que se les puede encajar la uña, en contraste con las canadienses, que son más pesadas y duras.

Desafortunadamente, la explotación irracional de los bosques jaliscienses y michoacanos, así como los frecuentes incendios forestales, han ocasionado no sólo la pérdida de maderas, sino también la disminución de la actividad laudera en Jalisco; al mismo tiempo, se han incrementado en los costos de los instrumentos. Entre 1997 y 1998, los instrumentos de finos acabados para el mariachi oscilaban entre 1 500 y 2 500 pesos por una vihuela, 2 500 pesos por una guitarra de golpe y de 15 000 a 20 000 pesos por un arpa de 28 o 36 cuerdas. En los estudios de 1997 para el desarrollo regional del gobierno del estado de Jalisco, se asientan datos muy generales sobre actividades económicas e industriales; ahí se advierte la presencia de aserraderos, actividades de carpintería y artesanías, lo que nos hace pensar que, a pesar de la devastación de los bosques, todavía hay recursos forestales que podrían estar al alcance de la producción de laudería. Sin duda, son importantes los aserraderos del sur de Jalisco, especialmente la Distribuidora Pinares del Sur y Maderas de Zapotlán de Orozco, entre otras de Zapotlán el Grande.

Irene Vázquez Valle (1976) refiere que los principales centros lauderos de Jalisco por tradición han sido Zapotiltic y Zapotlán el Grande, sitio de reunión de los antiguos mariacheros más conocidos, como el Vargas de Tecalitlán y el Aceves de Sayula; especialmente Zapotiltic era reconocido por sus bue-

nos constructores de arpas y músicos arperos. La región azucarera de Tama- zula, en donde también abundan el pino y el encino, concentró una gran cantidad de mariacheros, buenos maestros y ejecutantes. Adalberto Gutiérrez Sánchez (1992: 718-733) refiere que en Contla, municipio de Tamazula, existió una escuela de lauderos, según datos de su propio informante, Pedro Ríos, laudero del lugar.



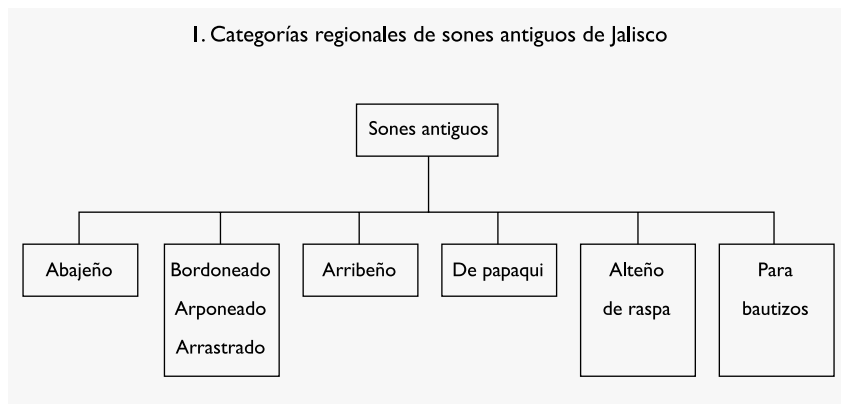
### III

## CATEGORÍAS TRANSREGIONALES COMPARTIDAS Y ESTILOS MUSICALES EUROPEOS INCORPORADOS

Las denominaciones regionales más conocidas y compartidas entre Colima, Jalisco y Michoacán, son las de jarabes y sones, cuya referencia se hace presente en los tiempos de la cristiada, tal y como lo cuentan los propios músicos del ambiente mariachero. Santiago Miramón, arpero de Pihuamo, refiere que en 1924 se hacían presentes los sones y jarabes, además de otros sones como morismas, costilla, botella y «El son de los panaderos». El contexto de sones y jarabes se refiere no sólo a la música, sino a la presencia de bailadores y bailadoras, sin los cuales difícilmente podríamos entender la existencia del mariachi. Para la tradición de los músicos de principios de siglo, *mariachi* fue el conjunto para bailar, más que para escuchar, como actualmente se presenta. Así lo expresa Santiago Miramón:

Sí, yo era músico, cómo no, en 1924, cuando la trifulca, yo ya era musiquillo; andaba yo queriendo enseñarme más o menos, ya algo tocaba, ya... puros sones, de esos tiempos, casi sones y jarabes, pus era lo que más les gustaba en ese tiempo, canciones pus casi, pus salían, pero ya todavía no como ahora, pus, ahora hay muchas canciones, sí, casi puro sones, pus en esos tiempos, jarabes como decimos, morismas y, bueno, costilla y botella y, bueno, un sangolengo que había. Había otro son que bailaban, que le decían «Los panaderos», sí, duraba unas eternidades, porque iba un compañero y sacaba una bailadora, y la deja sola, y la muchacha iba, pues, a buscar otro y bueno fueron una entretenga esos «Panaderos», casi duraba uno como media hora [...] sí con arpa, el mariachi verdá, el mariachi, el conjuntito que habíamos, pues [Entrevista a Santiago Miramón, arpero de Pihuamo, residente en Colima. Grabación de Arturo Chamorro en Cerro de Ortega, Colima, septiembre de 1984].





Además de las características regionales de una tradición compartida, el atributo general del son del sur de Jalisco se puede definir como un tipo de estructura rítmica *sesquiáltera*; es decir, que combina o alterna grupos rítmicos, ya sea por la alternancia de compases de 6/8 con 3/4, o bien, por una combinación de grupos rítmicos binarios y ternarios, que se interpretan en *tempo* lento o rápido. Las características de ritmo y *tempo*, así como el énfasis en el canto y la frecuente orientación a cambios tonales, conducen a una primera clasificación del género en «son antiguo» y «son moderno». Irene Vázquez (1976) apunta como claras diferencias entre estos dos primeros tipos, las siguientes:

## 2. Diferencias musicales y del canto entre sones antiguos y modernos

<i>Son antiguo</i>	<i>Son moderno</i>
Lento	Rápido
Tonalidades mayores, cierta dificultad para el canto	Admite cambios de tonalidad
Dos voces en <i>falsetto</i>	Mayor facilidad para el canto
Voces en registros agudos	2ª. voz, en raras ocasiones
Largo y coplas numerosas	Corto, menor número de coplas
No repite coplas	Repetición de coplas
Cambios rítmicos y armónicos	Admite pocos cambios rítmicos y armónicos
Abundante improvisación	Menor interés por la improvisación

Evidentemente, el son moderno, al admitir cambios de tonalidad, pone mayor énfasis en el canto, pero no promueve los cambios rítmicos. En contraste, el son antiguo fue promotor de las rítmicas combinadas que dieron pie a la improvisación en violines, rasgueos, bajeos anticipados y, seguramente, otros elementos de persuasión como el tamboreo. Por otro lado, la diferencia entre son moderno y son antiguo en cuanto al *tempo*, más lento o más rápido, no afecta la presencia del compás, en 6/8, alternado con 3/4, que se reconoce en ambos tipos de sonos, por lo que tanto sonos lentos como rápidos siguen siendo sesquiálteros, como también se advierte en los sonos arribeños y abajeños.

Otras categorías regionales que pueden incluirse dentro de los sonos antiguos son las que se derivan de la manera de tocar el guitarrón y la vihuela, como lo expresa don Jesús Salinas, antiguo guitarronero de Cocula, en cuanto a «son bordoneado», «son arponeado», «son arrastrado» y «son asustado»:

... a tirones, unos sonos se tocan así, y otros se tocan como guitarras; quiere decir que el tiempo de los sonos, como hay un son bordoneado y otro son arponeado usa arpon, otro son arrastrado que es azotado, esos son los tres que tienen los sonos, vedá... el tiempo que lleva cada son, el tiempo que tiene, vedá, porque no todos los sonos tienen el mismo mánico, no todos los sonos, ni del guitarrón ni de la vihuela, tiene que tener un cambio, vedá. El son arponeado lleva el compás del todo, vedá, y el que va asustado lleva otro son, ese va arrastrado, como hay un son que se nombra son de «La ensalada», ese son de «La ensalada» es todo arrastrado porque va cargándole la vihuela, vedá, hay son que se llama son del «Tejón», vedá, *tan ta ra ra ta ra ra ra*, es son arponeado, son sonos del mariachi del Chivatillo, son sonos viejos, son sonos bonitos, vedá [Entrevista a Jesús Salinas, guitarronero de Cocula. Grabación de Francisco Espinoza, en Cocula, 1983].

Una segunda clasificación del son del sur de Jalisco se puede lograr mediante la síntesis de las referencias que se tienen de Vázquez Valle, Jáuregui y Stanford. En esta clasificación, encontramos los términos de cobertura que aluden a, cuando menos, cuatro categorías: sonos abajeños, sonos arribeños, sonos para bodas y sonos para bautizos. Las dos primeras categorías corresponden a los estilos regionales que han coexistido en el sur de Jalisco, Colima

y la Tierra Caliente michoacana. Esta clasificación de estilo, expresada también por los propios músicos de la región, obedece a criterios geográficos. Así, el «son planeco» o «abajeño» es identificado por Irene Vázquez (1976) y Thomas Stanford (1963) en Colima, en la Tierra Caliente de Michoacán, que abarca desde la Sierra Madre del Sur, la costa michoacana y la depresión del Balsas, y en Jalisco, en las regiones de la Costa Sur (Autlán, Cihuatlán) y el sureste de Jalisco (Tecalitlán, Tamazula). El «son arribeño» o «serrano» fue escuchado entre los mariacheros de las áreas boscosas como Mazamitla, Tapalpa, Atemajac de Brizuela, Zapotiltic y Tuxpan.

Las categorías de «sones para bodas» y «sones para bautizos» son referidas en los trabajos de Vázquez Valle y Jáuregui como categorías funcionales y de repertorios tradicionales en las cuales se abren subclasificaciones hacia términos incluidos. Así, los sones para bodas se ramifican en «sones de papaqui» de origen indígena y sones de origen mestizo.

En cuanto a la estructura musical de los sones arribeño y abajeño, se han reconocido ciertas diferencias, que son apuntadas por Irene Vázquez (1976) y Thomas Stanford (1963), como se puede apreciar en el cuadro 3.

Según Thomas Stanford (1963: 275), una característica del son planeco es la presencia del *acento agógico*, que consiste en el alargamiento de ciertas figuras rítmicas. En muchos casos, el acento agógico llega a alargar una frase completa hasta que el ritmo tiende a aumentar y la melodía a mantener compases desiguales. El acento musical, tal y como lo confirma Willi Appel (1979),



es el énfasis en un tono o acorde, y se denomina «acento tónico», si el tono o acorde es más alto en tonalidad, o «acento agógico», si es de mayor duración.

Los informantes de Irene Vázquez (1976) refieren la existencia de un desacoplamiento del estilo abajeño, en el cual los violines tocan en *G (sol)*, el arpa y la guitarra, en contraste, tocan en *C (do)*, y cuando los violines tocan en *A (la)*, el arpa y la guitarra tocan en *D (re)*.

En cuanto al asunto del canto, tal vez valdría la pena plantear como hipótesis, en términos etnomusicológicos, que el estilo de cantar tiene una relación directa con las condiciones geográficas en que se presenta una tradición. Es decir, en regiones altas o serranas de tierra fría, el canto tiende a dificultarse en tonos altos, quizá por la manera de respirar (con excepción del efecto de *falsetto*), y en contraste, en regiones calientes o cercanas a las costas, el canto en tonos altos y bajos es más intenso, aunque también frecuentemente encontramos que el *falsetto* se realiza con mayor facilidad. Cierta tipo de regiones serranas pero muy cercanas a las tierras calientes presentan la tradición de cantar con *falsetto*, como es el caso de Tumbiscatío, que es la porción de Tierra Caliente ubicada en la Sierra Madre del Sur cercana a la costa michoacana, de donde han salido excelentes arperos y valoneros, con el *falsetto* tradicional.

#### ESTRUCTURA RÍTMICA Y FORMA DEL SON DEL SUR DE JALISCO

En la estructura musical del son del sur de Jalisco se pueden advertir opiniones distintas, en cuanto al sonido de un mariachi moderno o de un mariachi tradicional. Particularmente, en esta distinción se puede reconocer la presencia de armonizaciones complejas como distintivo de lo moderno en el mariachi, y una característica que nace de la tradición es la forma, que incluye dos, tres o cuatro partes y cadencia. A partir de esto, debemos reconocer especialmente la diferencia entre armonización y forma en la estructura de los sones.

Mark Stephen Fogelquist (1975: 83), por ejemplo, caracteriza al son jalisciense bajo la perspectiva del mariachi moderno, en el cual la instrumentación de los sones se antoja un tanto más por la vía del arreglo que por la vía de la tradición. Por ejemplo, hace notar que en los sones se reconoce una melodía armonizada en tres voces efectuada por los violines, con inversiones de acordes. Desde luego, esto es posible para el mariachi moderno, que cuenta con tres o más violines y trompetas, pero en el sonido del mariachi tradicio-

nal, debo advertir que se reduce el número de violines, por lo que la armonización se distribuye a la guitarra de golpe y al arpa. El propio Fogelquist (1975: 90) reconoce que la vihuela, la guitarra y el guitarrón son los responsables de la base rítmico-armónica de los sones. Esta misma característica la encontramos en los sones planecos de la Tierra Caliente michoacana, con una base sustentada por guitarra de golpe, vihuela y arpa.

Mánicos comunes de vihuela, en sones del sur de Jalisco,  
y de guitarra de golpe en sones planecos de la Tierra Caliente de Michoacán

The image displays two musical staves in bass clef. The first staff is in 3/4 time and contains a sequence of notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic patterns. Below the staff, arrows point to the notes, with labels 'mánico en vihuela' and 'variante'. The second staff is in 6/8 time and contains a similar sequence of notes with 'x' marks above them. Below the staff, arrows point to the notes, with labels 'mánico en guitarra de golpe' and 'variante'.

En cuanto a la forma, diremos que algunos sones del sur de Jalisco incluyen más de dos partes, como es el caso de «El tesmo», «El tigre» y «El manzanero», de Tecolotlán, que contienen cuatro y seis temas distribuidos a lo largo de doce y catorce frases (véase descripción en detalle, en el Anexo).

La vihuela y la guitarra de golpe ofrecen un sonido característico a base de rasgueos o mánicos, con golpes alternos hacia abajo y hacia arriba, redobles. Los patrones básicos de los rasgueos se orientan por lo general a la presencia de un compás de 6/8, pero, en particular, frecuentemente ofrecen golpes alternos, bien sean acentos con figuras de corchea en grupos de dos o bien tresillos.

En sones con *tempo* más acelerado, como es el caso de los sones abajeños, es común reconocer figuras de doble corchea con alternancia de acentos. Esto contrasta con el contratiempo establecido por la rítmica del guitarrón, que también efectúa alternancias de figuras de negra en 3/4 y síncopas o bajeos con acentuaciones en tiempo débil, dentro de un ámbito de 6/8. Según Fogelquist (1975: 168), la mayoría de los sones pueden también anotarse en

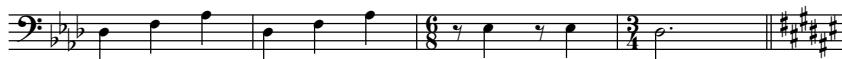
compás de 12/8, en sustitución del alterno entre 6/8 y 3/4, pero hay, por lo general, muchos cambios que los músicos van incluyendo sobre la marcha, especialmente en el ensamble rítmico entre vihuela y guitarrón, o bien, entre guitarra de golpe y arpa.

La rítmica de los sones no corresponde únicamente al rasgueo de las guitarras, sino también al zapateado, por lo que se advierte una estrecha relación entre acento y rasgueo en los sones michoacanos, aunque no del mismo modo en los sones jaliscienses. «El zanate» tiende a mantener una estrecha relación entre la melodía de los violines y el zapateado; el principio básico de alternancia sesquiáltera se puede entender mejor a través del zapateado. «El funcionero», son serrano del sur de Jalisco, desde la práctica de algunos maestros de danza regional, tiende a zapatearse mediante cierto tipo de técnicas como la «base» y el «remate», incluyendo zapateado hacia atrás, volado y remate, lo que coincide con el rasgueo de la vihuela o la guitarra de golpe. «El zanate», son sureño de Tapalpa y Tomatlán, ofrece una estructura en cuatro partes; la línea melódica llevada por los violines determina el tipo de zapateado, que tiende a realizarse mediante tresillos efectuados por tacón, punta y deslizados. Irene Vázquez (1976) refiere que entre los viejos mariacheros de Tomatlán, los violines imitaban el canto de un pájaro. A cada cambio de melodía de los violines corresponde un tipo de zapateado; en algunos momentos, se tiende a efectuar pequeños brincos imitando los de un caballo bailador, lo que nos recuerda en cierto sentido a los sones calentanos, tal y como se expresa en la tercera parte de «El zanate».

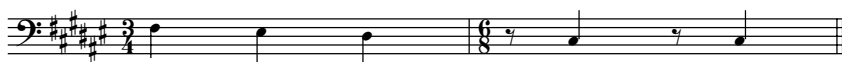
Actualmente, resulta muy difícil confirmar la antigüedad y el origen regional a un zapateado de cualquier son, en particular en Jalisco; sólo nos quedan referencias muy aisladas de la tradición oral, y contamos únicamente con los estudios y las recopilaciones pioneras de Francisco Sánchez Flores y Josefina Lavallo (1988). Desafortunadamente, los zapateados, desde sus lugares de origen, no se conocen en la práctica del baile regional, debido a que el gremio dancístico no hace investigaciones y nos han invadido con la cultura del espectáculo, conocida como «ballet folklórico», en la cual, zapateados y coreografías de sones y jarabes se presentan a discreción de los directores de danza y coreógrafos, por lo que generalmente presenciamos inventos y deformaciones del baile regional jalisciense, sin investigación previa y consistente.

## Bajeos en los sones «El zanate» y «El cariño»

## Tapalpa

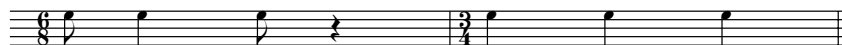


## Apatzingán



«El zanate» (versión de José Trinidad López, con guitarrón, mariachi Los Martinillos de Tapalpa) y «El cariño» (versión de Juan Pérez Morfín, conjunto de arpa Alma de Apatzingán).

Josefina Lavalle (1988: 123, 126) explica que el zapateado en los sones jaliscienses es fino, y hace resaltar la presencia de bailadoras con una alternancia de puntas y talones en un movimiento asentado de los pies, que contrasta con el de los hombres, realizado con la planta completa y a mayor velocidad; en ambos casos, son movimientos finos. La autora explica que con frecuencia en el zapateado también encontramos la alternancia sesquiáltera, de la cual parten muchas de las técnicas para danza. El patrón básico podemos apreciarlo en el ejemplo de «El espinado»:



Desde el punto de vista de la etnomusicología africanista, en el constante entrecruzamiento en las bases rítmicas de los sones, donde además interviene el elemento de la improvisación, es clara la presencia africana, que buscó un sustituto a las baterías de tambores y percusiones en las cuerdas rasgadas, los bajeos a destiempo y los golpes sobre las cajas de resonancia (*cf.* Chamorro, 1997: 253-271). Rolando Antonio Pérez (1990: 172, 196) hace especial referencia al traslape de pulsos, como una combinación de acentos sobre una rítmica más bien ternaria, rasgo africano común en sones del sur de Jalisco, como el «Son del perro encadenado con jarabe», en «El huerfanito» y en los sones calentanos más conocidos, como «El maracumbé», cuyos antecedentes, según el mismo autor, se reconocen en los «Paracumbé».

En cuanto a la distribución de las frases, se puede reconocer entre las características del son del sur y la costa jalisciense una cadencia que se aplica a todos los casos y es a la que musicalmente se define como «cadencia auténtica», cuya fórmula es la siguiente:



Los contornos melódicos de los sones normalmente se realizan mediante arcadas muy ligadas y continuas, o bien, arpegiando el acorde de algún cambio tonal. Algunos sones, como «El tesmo», incluyen pizzicatos y glissandos intercalados. Se identifican, además, frecuentes progresiones que anuncian el cambio tonal o modulación. La línea melódica de los sones es normalmente por grados conjuntos, aunque también hay ciertos cambios de saltos de décima u octava baja para iniciar un arpegiado, seguidos por los violines; es casi idéntica a la que se realiza en el canto, aunque en la parte del violín se advierten más progresiones, notas de paso, bordados; es decir, una mayor ornamentación.

En general, las frases de los sones del sur y la costa se caracterizan por ser repetitivas, un tanto redundantes, con temas recurrentes; normalmente, se incluyen entre cuatro y cinco temas. Los primeros son repetidos, reelaborados o adaptados al canto; la recurrencia es el regreso al primer o segundo tema, suspendido sorpresivamente para concluir con la cadencia auténtica, es decir, de resolución de dominante a la tónica (v al I). Todos los sones inclu-



yen un pasaje de cierre o conclusión, que se caracteriza por la repetición de las primeras frases, incluyendo el primero o segundo temas.

Una manera gráfica de representar la constitución de las frases de tres sones: «El tigre» (son serrano), «El tesmo» (son del sur y la costa) y «El manzanero» (son del sur y la costa) y, con base en la transcripción de las versiones interpretadas por el mariachi Los Centenarios de Tecolotlán, se puede apreciar en el esquema 1 del Anexo.

#### SONES DE PAPAQUI

Categoría regional que proviene de la lengua náhuatl. Rémi Simeón (1992: 374) explica los términos *papaqui*, *ni-* (estar a gusto, alegrarse, glorificarse) y *papaquiliztli* (júbilo, alegría, gloria). Esta categoría aplicada a los sones es identificada por Irene Vázquez (1976) como de origen indígena en la región sur de Jalisco, particularmente en Sayula. Se tocaban desde la madrugada en los días de boda, hasta la tornaboda, es decir, un día después. Estos sones con el tiempo fueron desapareciendo del contexto de las bodas colectivas en Sayula, para incorporarse a las fiestas de carnaval. La contraparte a los sones de papaqui fueron los sones de origen mestizo también empleados para las bodas, como «El pasajero» y «El canario», que se tocaban cuando los novios llegaban a caballo a la fiesta.

Algunos antecedentes sobre este tipo de sones los refiere Roberto Téllez Girón (1993: 62, 63, 96), que describe un tipo de canto acompañado con violín para la fiesta de la Pachitas, durante el martes de Carnaval, entre los coras. Este canto es denominado «El papaqui»; se conocen diez melodías para dicho género, que se canta en castellano. El texto comienza: «Ave María de tres casas, sin pecado original». El compás de «El papaqui», según Téllez Girón, es en 3/4, en *tempo* lento, empleando el cuarto con puntillo y tres octavos. Otras versiones de «El papaqui» están en 2/4, o bien, en una combinación de 3/8 y 2/8.

#### SONES ALTEÑOS

Frente a la fuerte diáspora de los sones del sur de Jalisco y los sones calentanos que han influido a la mayoría de los grupos de mariachi en el occidente de México, hay que mencionar la existencia de una tradición intermedia, que es la de los sones de los alteños, que se derivan del mariachi con tambora. En

esta categoría, con el ejemplo de los mariachis de Acatic y San Antonio de los Vázquez, la música se caracteriza por la presencia de un pedal rítmico continuo que se escucha en la tambora; por los finales o cadencias, que difieren en algunos casos de los sones arribeños o abajeños; por los contornos melódicos hechos por los violines mediante dos voces, que realizan frecuentes imprecisiones tonales y abundantes terceras, quintas y sextas paralelas, que recuerdan, en cierto sentido, a los violines indígenas, aunque, por la rítmica de acompañamiento de combinación sesquiáltera, el ensamble ofrece un cierto estilo europeo, que recuerda algunas danzas españolas. Otro elemento particular es el estilo de ejecución del guitarrón de górgoro, que se toca como una guitarra huapanguera, combinando bajeos y acordes.

Entre los repertorios comunes del mariachi con tambora figuran «El gallito», «La tacachota» (conocido como son de representación en Acatic), «La retranca», «Los enanos», «El brinquito», «El son de llegada» (conocido como son de raspa), «El carpintero», además de polkas, jarabes y gaitas.

El «Son de llegada» o «Son de raspa» en  $3/4$ , es un son valseado, constituido por seis frases con tres temas, dos de los cuales son modulantes; los contornos melódicos son arpegiados, por grados conjuntos y bordados. Los finales del segundo y tercer temas son mediante grados conjuntos ascendentes y descendentes. La rítmica de la tambora enfatiza el sentido valseado del son, acentuando entre el primero y el tercer tiempo del compás.

En contraste con este son alteño, habría que referir otro tipo de sones que se caracterizan por la combinación de compases en  $6/8$  y  $3/4$ , pero de una manera muy distinta a la sesquiáltera de los sones del sur de Jalisco. Los sones del sur y la costa tienden a enfatizar los bajeos anticipados, al acento agógico, a una cierta combinación de rítmicas cruzadas, y poseen mayor proporción de frases y temas. En contraste, los sones alteños son más estrechos rítmicamente, tienden a enfatizar el acento tónico, son menos elaborados, no hay anticipaciones de bajeos, la tambora tiende a marcar con precisión el carácter binario o ternario de cada parte del son, y en su forma se advierte un menor número de frases y temas; es decir, son estructuras cortas con abundantes repeticiones. Así, tenemos el caso del son «El carpintero», de sólo cuatro frases y dos temas. Los temas son grupos de tresillos reiterando sobre una sola nota, y en los violines se escuchan terceras, cuartas, quintas y sextas parale-

las. En cada frase hay tres compases en  $6/8$ , y el final de cada frase se remata con un  $3/4$ , reforzado por el acento de la tambora.

El son de la «Tacachota» (de *tacazota*, *tlacazota* o *tacazotla*, que en Zacatecas designa a la tortilla de maíz tierno o elote, hecha comúnmente con dulce, según Francisco J. Santamaría, 1974: 993) es quizá el mejor ejemplo de son breve y repetitivo, con sólo dos temas, el primero en  $3/4$  y el segundo en  $6/8$ . El primer tema es a base de progresiones de motivos descendentes; el segundo, a base de grupos de tresillos reiterando sobre la misma nota. En cierto sentido, las figuras rítmicas de este son nos recuerdan un poco al jarabe ranchero. El único elemento que debemos reconocer como muy similar al de los sones del sur y la costa es la cadencia o conclusión del son, en  $3/4$ . Para ver gráficamente las frases del «Son de llegada», «El carpintero» y «La tacachota», consúltese el esquema 2 del Anexo.

#### JARABES, GAITAS Y JOTAS

Según las referencias de Gilbert Chase (1959: 268) y Gabriel Saldívar (1937: 3), el jarabe tiene sus orígenes en formas tradicionales de danza española, tales como la seguidilla y el fandango, incorporando el típico elemento andaluz, que es el zapateado. Saldívar agrega que de estas danzas zapateadas se derivaron el «huapango mestizo» y el «baile de tarima», que se conoce como jarabe en Nayarit, Durango, Colima, Michoacán y Jalisco. El jarabe se construye mediante una sucesión de piezas en diferentes tiempos, desde un *adagio* hasta un *presto*, por lo general en tiempo ternario; los movimientos más rápidos muestran un gran parecido con la jota. Habría que mencionar que el jarabe ranchero en Jalisco incluía entre sus piezas a la jota, componente previo a la cadencia final del jarabe.

Vicente T. Mendoza (1984: VIII) define la estructura de los jarabes como un tipo de *suites* que incluyen varias partes o piezas, a las que describe como los elementos constitutivos, en su mayoría en compás de  $3/4$ , que comienzan con la «sinfonía», pieza corta en *tempo* rápido, caracterizada por el empleo de figuras en doble corchea; es decir, una introducción con variaciones melódicas que demuestran un cierto virtuosismo del ejecutante. «El zapateado» es una pieza de carácter repetitivo, como el son, con figuras de corcheas agrupadas en grupos de dos, con frecuentes entradas en *anacrusis* (compás no acen-

tado). «El descanso» es un movimiento en *tempo* lento que se divide en cuatro partes: la primera, en 3/4, que acompaña un canto, y las tres restantes, que son piezas instrumentales repetitivas, en compás de 6/8, también con carácter de *anacrusis*. Encontramos también las pequeñas piezas o sonecitos como «El palomo», en 2/4, pieza repetitiva con entrada en anacruza y canto compuesto de entrada y estribillo. Por último, en contraste con «El zapateado» y el resto de los elementos constitutivos, se encuentra «El paseo», en *tempo* lento, en 2/4, con entrada en *anacrusis*.

De acuerdo con esta descripción, es interesante advertir que la estructura que detalla Vicente T. Mendoza tiene algo en común con los jarabes del sur de Jalisco y la Tierra Caliente michoacana, en donde el violín desempeña los movimientos melódicos a base de variaciones con figuras de tresillos y algunas veces una combinación de 3/4 y 6/8. Un esquema rítmico en la estructura del rasgueo de guitarra de golpe para acompañar jarabes en la Tierra Caliente michoacana, es el siguiente:



Los aspectos comunes del jarabe entre las distintas regiones son referidos también por Juan Pérez Morfín, arpero del conjunto Alma de Apatzingán, que argumenta que se han olvidado los sones que integran al jarabe y que las versiones actuales son de música breve:

... el ritmo del son está casi parecido con el de Jalisco... un jarabe lleva siete partes... el jarabe ranchero tiene siete partes [...] los que lo bailan ya no, ya no hay quien baile el jarabe completo... o sea, todo se va comercializando, pues realmente ya saben [...] partes sencillas, los sones, también; toda la música ya quieren que no llegue a tres minutos [...] en cinco minutos, como era antes [...] yo acá voy adornando la melodía nada más [...] (Entrevista a Juan Pérez Morfín en Apatzingán, Michoacán, 21 de octubre de 1982).

En cuanto al jarabe ranchero, Rolando Antonio Pérez (1990: 182-183) reconoce la presencia africana al analizar ciertas variantes rítmicas enlazadas y un patrón rítmico ternario que surge desde la melodía misma, cuyo esquema

métrico es similar al de la percusión abakuá, en Cuba. Este autor agrega que esta misma característica la encontramos en los sones calentanos como «El maracumbé».

Desde el punto de vista de sus frases y temas, el jarabe ranchero de Jalisco se compone de doce o más temas, distribuidos en dieciocho frases. A grandes rasgos, podemos definir al jarabe ranchero jalisciense como una *suite* de cinco o seis partes.

La primera parte contiene al primero y segundo temas, que corresponden a la «sinfonía» o entrada; nos da la idea de un son del sur de Jalisco, en *tempo* rápido, compás de 6/8 y un contorno melódico a base de tresillos de corchea en progresiones y arpegiados, que al oído nos dan la impresión de variaciones para el violín. La segunda parte contiene al tercero, cuarto y quinto temas, que corresponderían al «descanso»; son melodías en compás de 3/4, *tempo* lento y con una serie de saltos repetidos.

Antes de ingresar a la tercera parte, el jarabe ranchero muestra claramente un puente con variaciones para el violín, en compás de 2/4, *tempo* muy rápido. Algunas veces la ejecución de estas variaciones a base de progresiones por grados conjuntos es como una sección de *tempo* acelerado y un tanto libre, de manera que no siempre se sujeta al compás en términos estrictos. La tercera parte, todavía más lenta que la segunda, correspondería al «paseo», en este caso, en compás de 3/4, con ocho frases de progresiones por grados conjuntos y melodías repetidas con algunas variantes. En la cuarta parte se integra «La jota», también en compás de 3/4, a *tempo* medio. Para concluir el jarabe, la quinta parte corresponde a una cadencia muy conocida en los jarabes jaliscienses, con algunos movimientos cromáticos. Esta parte de cadencia o final del jarabe es muy parecida a la del «Jarabe Tapatío» que conocemos actualmente (véase esquema 3 del Anexo).

Francisco Sánchez Flores y Josefina Lavalle (1988: 120) describen el jarabe ranchero de Jalisco que se incorpora a los grupos de danza folklórica como una secuencia de treinta sones (que corresponderían a treinta frases melódicas) conocidos como «Salida», «Zapateado fino con remate», «Lazada», «Zapateado con medias naranjas», «Convite», «Atole», «Paseo corto», «Taconeo volado», «Paseo largo», «El beso», «El chabolla», «Zapateado», «El espinado», «La bola», «El limón», «La pavana», «El burro», «Preparación

a jota», «Jota tapatía», «La rueda», «La tirada del sombrero», «La pisada», «La dormida» y «La diana». Sánchez Flores, probablemente, acuña el término «medias naranjas». Lavallo explica que hay alteraciones de enérgicos requieteos y también deslizados de pies o movimientos de «quebrado hacia fuera». Sánchez Flores y Lavallo coinciden en el patrón sesquiáltero de  $6/8$  y  $3/4$ . La «Jota tapatía» la explican como un zapateado muy español a manera de zarabanda.

La versión de música impresa que muestran Francisco Sánchez Flores y José G. Gómez del jarabe ranchero (*apud* Josefina Lavallo, 1988: 162-177), se compone de más de doce temas, correspondientes al «Saludo» cantado en  $3/4$ , «Atole» cantado en  $3/4$ , «Paseo corto» en  $3/4$ , «Taconeo volado» en  $3/4$ , «Medias naranjas» y «Naranjas completas» en  $3/4$ , «Paseo largo» en  $2/4$ , «El beso» en  $3/4$ , «La chabolla» cantada en  $2/4$ , «El empinado» en sesquiáltero, aunque esta versión impresa anota compases de  $2/4$  y  $3/4$ ; «La rueda» en  $2/4$ , «El cócono» en  $2/4$ , «La jota tapatía» en  $3/4$ , «El palomo» cantado en  $2/4$ , «La dormida» cantada en  $2/4$  y concluye con «La diana».

Desde el punto de vista de su estructura de frases, podemos apreciar que muchos de los temas melódicos se escuchan y bailan también en «El jarabe tapatío», por lo que desde el punto de vista melódico, tienden a confundirse o a despertar cierta sospecha en el sentido de que «El jarabe tapatío» incorporó melodías que ya se escuchaban en otros jarabes. En la versión del sur de Jalisco, los temas son distintos; no se incluye el canto, aunque el estilo melódico es muy similar a la versión que presenta Francisco Sánchez Flores. De esta última, los primeros seis temas se encuentran distribuidos a lo largo de diez frases, que se pueden analizar de la siguiente manera: la primera frase corresponde al «Saludo», y contiene un primer tema cantado mediante un contorno melódico secuencial; la segunda frase repite el primer tema con variación al final; la tercera frase, que corresponde al «Zapateado», expone un segundo tema en progresión descendente y motivo final ascendente por grados conjuntos; la cuarta frase es el segundo tema transportando un tono abajo con variación al final; la quinta frase corresponde a «La lazada», en ella, se expone el tercer tema y una melodía repetitiva en progresión; la sexta frase repite el tercer tema con variación al final; la séptima frase o del «Convite», es cantada, y expone un cuarto tema en progresión ascendente y motivo repetido; la octava frase, también can-

tada, expone un quinto tema con motivo en progresión; la novena frase es cantada y repite el quinto tema, conocido como «El atole», cantado y con motivo repetido.

Una variante más del jarabe es el «Son del perro encadenado con jarabe», que Irene Vázquez (1976) registró en San Gabriel, y es descrito como jarabe en tres partes intercalando coplas para el receso de los bailarines. La última parte era «El palomo». En cuanto a la música, se advierte una alternancia de trompetas para el «Son del perro» y violines para el jarabe.

En cuanto a la gaita, Gilbert Chase (1959: 120) explica que un tipo de danza de la región de Zamora, España, se ejecuta en compás de 6/8, con un doble pedal que representa el bajo continuo de la gaita gallega, el aerófono tradicional de Galicia, que se hace acompañar de un tambor con ritmo sin variaciones. Esta misma característica ofrece algunos sones del mariachi de Acatic, pero especialmente preservan un tipo de música a la que denominan simplemente «La gaita», categoría incluida del mariachi con tambora. La gaita en el mariachi se toca en compás de 6/8; se compone de cinco frases y cinco temas modulantes, constituidos a base de figuras de tresillos. La tambora marca de manera notable cada grupo de tresillos dentro del compás de 6/8, lo que le da cierto sentido de danza, aunque en Acatic no se ha podido rastrear información sobre cómo se bailaba antiguamente este tipo de géneros.

También del repertorio del mariachi con tambora en Los Altos, «La jota» forma parte de las piezas antiguas. Gilbert Chase (1959: 111) define a la jota aragonesa como un género en compás de 3/8 o en 3/4, con abundantes tresillos, pero hay casos también de una alternancia entre 6/8 y 3/4. Existe otro tipo de jota, conocida como la «jota murciana», con las mismas características de ritmo, integrada a conjuntos de guitarras, mandolinas, pandero y castañuelas en Murcia.

#### HUAPANGOS IMPORTADOS Y HUAPANGOS CREADOS

No obstante la distancia entre la tradición de la música del eje huasteco Veracruz, Tamaulipas e Hidalgo, de donde proviene el huapango, una gran mayoría de los mariachis jaliscienses, incluyendo los tradicionales, mantienen dentro de sus repertorios el huapango; desde luego, haciendo una reinterpretación de este género con adaptación al mariachi, que también hace combinaciones

sesquiálteras entre 6/8 y 3/4. Algunos grupos han copiado fielmente los arreglos famosos del mariachi Vargas de Tecalitlán, y otros han hecho sus propias adaptaciones para ensambles con vihuelas, violines y guitarrón, como es el caso del mariachi Los Centenarios de Tecolotlán (1997), que nos ofrece un huapango creado regionalmente, al que se conoce como «Plan de la villa», en 6/8, sin combinaciones rítmicas, con un bajo *ostinato*, mánicos repetitivos de la vihuela, voces muy agudas y, desde luego, alternancias de melodías improvisadas en los violines, lo que hace enfatizar el estilo de huapango. Es evidente que, ante la ausencia de la guitarra huapanguera, se hacen sustituciones, especialmente con guitarrón y vihuela o guitarra de golpe.

#### VALS, MINUET, POLKA Y SCHOTTISCHE

Los géneros de bailes de salón que llegaron a México a fines del siglo XIX, tales como vals, minuet, polka y *schottische*, se hicieron presentes en los repertorios del mariachi antiguo para ofrecer una variedad rítmica y melódica al oído popular. Estos géneros fueron cultivados por el mariachi jalisciense, con la contribución de los compositores locales. Willi Appel (1979: 891) define al vals, *valse* o *waltz*, como un género en tiempo ternario, aunque también existe el tipo de vals a dos tiempos, que es aquel cuya melodía se desenvuelve en unidades de dos compases, en ritmo cruzado con el acompañamiento. Algunos mariachis tradicionales mantienen en sus repertorios tanto valeses de autores no jaliscienses como algunos de compositores locales. Los mariachis tradicionales de Cocula interpretan algunos valeses que forman parte del repertorio de las fiestas religiosas, como los dedicados a San Gabriel, y los valeses «San Miguel», «Santa Cecilia», «La Virgen de la Pila», entre algunos otros, que son de compositores coculenses.

En relación con el minuet, sus antecedentes como tradición musical europea se pueden encontrar en la suite barroca y en la serenata clásica. La suite barroca estaba constituida por un movimiento introductorio y una o más danzas sencillas, entre las cuales figuraban *minuet*, *bourré*, *gavotte* y *passepied*.

La serenata italiana, hacia fines del siglo XVIII, se convirtió en una suite instrumental, cuyos movimientos fueron numerosos y cortos, y usualmente incluían una marcha y un minuet. Willi Appel (1979: 531) define a este último como un género de danza campesina que se introdujo en la corte de Luis XIV



alrededor de 1650, y que se adoptó como un género de salón en las cortes europeas, junto con las *courantes* y las *pavanas*. La estructura del minuet se encuentra en 3/4 y originalmente en *tempo moderato*.

Gerard Béhague (1979: 61) documenta la presencia del minuet en México a mediados del siglo XVII, y refiere como evidencia de ello las tablaturas para cítara de Sebastián de Aguirre, en donde éste se incluye.

También los mariachis tradicionales, como los de Cocula, y los de tambora ranchera, en Los Altos, incluyen el minuet como parte del repertorio religioso; un ejemplo es el minuet dedicado a la «Virgen de la Purísima». El minuet pertenece a los repertorios antiguos, por lo que el mariachi contemporáneo ha olvidado a este género dentro de sus ejecuciones, especialmente por la dificultad de incluir trompetas en un género que se cultivó básicamente en mariachi de cuerda o con tambora; así lo refiere don Francisco, en el mariachi con tambora de San Antonio de los Vázquez:

Sí, ya después anduvimos seis allá tocando de a seis, pero cuando empezamos a tocar los minuets, muchos no le hallaban, así que nos lo empezaron a dejar, verdá, ya nosotros nos quedamos nomás los cuatro y así muchos que han querido venir de las trompeteras nunca se han podido acomodar, porque nosotros tocamos al estilo de anteriormente y ahora no, ahora tocan pues ahí que pura ahí que salga la cosa, y por eso a nosotros nunca nos han acompañado las trompetas, porque esa música de por sí es la más trabajosa para acomodarse ellos, vedá, y ya se han dado al jale, no han podido acomodarse, ya hemos tocado y van los tres y no dan, pues, no dan [...] [Entrevista a don Francisco, del mariachi de San Antonio de los Vázquez, municipio de Ixtlahuacán del Río. Grabación de Francisco Espinosa en San Antonio de los Vázquez, 1983].

El *schottische*, género de baile en dos tiempos conocido también como «polka alemana», se incorporó al repertorio del mariachi antiguo, donde se le conoce popularmente como «chotes». Willi Appel (1979: 757) define a este género como una danza circular muy parecida a una polka lenta. En el repertorio de los mariachis de Cocula, se mencionan los *schottische* compuestos por compositores locales y figuran, entre otros, «El camichín», «La guitarrilla» y «El bimbalete».

La polka es entendida por Willi Appel (1979: 685) como un tipo de danza de Bohemia en *tempo* rápido binario, en compás de 2/4. El mariachi con tambora de Acatic mantiene dentro de su repertorio polkas de compositores regionales que se han hecho del dominio público, como la «San Antoniana», «Las perlititas», «La retranca», «El alacrán». Los mariachis de Cocula incluyen en sus repertorios las polkas «María del Río» y la «San Martín», como piezas para eventos religiosos, junto con el minuet.



#### IV

### ASPECTOS SÍGNICOS DEL CONJUNTO MARIACHI

A propósito de la figura del mariachi, que se ha venido explotando como la imagen de la identidad mexicana en un contexto transnacional y transregional, habría que considerar dicha figura en el mundo de los signos compartidos y consumidos en dos vertientes: 1) la representación visual de los músicos ejecutantes, a quienes las audiencias mexicanas y extranjeras han identificado por su atuendo en traje de charro o por el atuendo ranchero; 2) la reproducción musical, que se deriva de las habilidades de los músicos sobre los instrumentos musicales tradicionales: el bajo anticipado en el arpa o en el guitarrón, la destreza de mánicos en la vihuela y la guitarra de golpe, el virtuosismo en el violín, el sonido ornamental del arpa (en el mariachi moderno), o bien, la presencia impuesta de la trompeta. Tanto las habilidades instrumentales como el atuendo se han integrado en un *corpus* simbólico de las identidades.

Partiendo de esta apreciación, se debe considerar que existe una dicotomía de signos audibles y visuales que dan forma al asunto de las identidades. Los signos audibles se reconocen por el sonido de los bajos contrapunteados, las cuerdas rasgueadas en compases combinados y las melodías en violines y trompetas, así como por los repertorios locales (constituidos por abajeños, arribeños, gustos, jarabes, sones de corte de danza), o bien, por los repertorios de otras regiones (huapangos, fandangos, malagueñas, peteneras), que promueven la existencia de ciertos estados emocionales de las audiencias y las inducen a una excitación colectiva, bien sea a través de gritos, silbidos, canto o danza.

Mientras las audiencias mestizas aprecian y desarrollan un alto sentido de pertenencia o de identidad, con manifestaciones emocionales de euforia o

depresión, según la naturaleza de los repertorios, las audiencias indígenas asocian sus repertorios con la danza tradicional y con el mundo ceremonial.

En el mariachi mestizo moderno los signos visuales son tanto los que se refieren al atuendo charro (en negro y con aplicaciones de plata, aunque cada agrupación tiene sus preferencias), como la presencia artesanal de los instrumentos musicales, además de su ejecución diestra; el jaloneo de cuerdas que se da a la «guitarra panzona», «los mánicos de la vihuela», el virtuosismo del violinista. Tanto el atuendo como la presencia física de los instrumentos musicales son considerados como vehículos de significado que parecen ser inseparables en cuanto a la identidad. En este sentido, la presencia moderna de la trompeta es, más que todo, un signo de ostentación e imposición y no tanto de las identidades.

#### CONJUNCIÓN DE LO ICÓNICO Y LO AUDIBLE: IMAGEN Y MUSICALIDAD

Las audiencias de una región en particular (Los Altos, el sur de Jalisco) identifican al mariachi no sólo por sus repertorios, sino por la conjunción de imagen y musicalidad, aunque para una cierta generación de audiencias y músicos campesinos, lo más importante del mariachi es el «sonido antiguo», identificado por los bajeos, los rasgueos o mánicos y las partes improvisatorias del violín; en el sur y la costa de Jalisco, éste ha sido el sonido antiguo. En Los Altos, existe otra característica del sonido antiguo, el de la tambora y el guitarrón de górgoro.

El mariachi como expresión simbólica es la conjunción de imagen y musicalidad, o de lo icónico y lo audible. Esto es todavía más evidente en el mariachi moderno que se presenta en espectáculos y participa de la vida social urbana.

El mariachi es un vehículo mediador que posee una doble significación para los propósitos de las identidades. Reconsiderando el proceso semiótico planteado por Charles Peirce (1974), Richard Parmentier (1985) y Charles Morris (1975), se puede entender que *mariachi* es un representamen, vehículo mediador o agente externo de un proceso de semiosis que funciona como medio de comunicación. El mariachi como vehículo mediador tiene una doble significación, como las dos caras de una moneda, es decir, que tiene dos aspectos y un mismo valor. Partiendo de esta analogía, se puede plantear: ¿cómo

se abordaría un estudio semiótico del mariachi? Precisamente, tomando en cuenta la doble significación de este vehículo; además, partiendo de la observación de una conexión profunda entre lo icónico y lo audible, es decir, entendiendo la manera como se entrelazan ambas dimensiones en términos de un proceso semiótico. Atender a la imagen o la apariencia del músico de mariachi y, simultáneamente, a su estilo regional de tocar o interpretar música.

Se puede aplicar esta reflexión para indagar cómo fue el mariachi antiguo, o bien, cuáles son los componentes de un mariachi campesino, que lo hacen diferente del mariachi urbano o moderno.

#### LOS SIGNOS VESTIMENTARIOS: GALA COMO EXALTACIÓN DE LA IDENTIDAD *VERSUS* ATUENDO CAMPESINO COMO LA TRADICIÓN REGIONAL

Un aspecto importante en la dimensión icónica del mariachi y su representación son los signos vestimentarios que nos conducen hacia el mundo de la apariencia, que se puede reconocer en una serie de oposiciones, entre lo falso y lo auténtico, lo externo y lo interno, la apariencia y la esencia, lo superfluo y lo trascendente, lo tradicional y lo moderno, o bien, entre tradición e invención de la tradición. Para abordar el estudio del mariachi, sin duda, un aspecto relevante para la etnomusicología es el mundo de la ejecución musical (repertorios locales y habilidades sobre ejecución de instrumentos). Además de lo particularmente musical, habría que acercarse a la apariencia regional explotada como imagen transnacional en favor del espectáculo, tanto en lo audible como en los signos vestimentarios, por lo que encontramos un binomio entre lo audible y el atuendo. Este binomio salta a la vista desde el momento en que comenzamos a documentar la historia del mariachi, el jarabe y los sones, pues encontramos abundantes litografías y dibujos antiguos de grupos con arpa acompañando en un salón a parejas de bailadores en un contexto de fandango, como los referidos por Gabriel Saldívar (1934) y Josefina Lavalle (1988), además de las evidencias modernas de la apariencia de mariacheros y bailadores, que se encuentran desde el cine mexicano hasta el terreno del espectáculo, como lo ha documentado Jesús Jáuregui (1990). Esto último se puede también plantear como parte del concepto de invención de la tradición de Erich Hobsbawm (1987: 1), en torno a la introducción de ciertos valores y normas de conducta por repetición.

La transnacionalización del mariachi como reforzamiento de la mexicanidad es un aspecto que sin duda contribuye a la identidad, especialmente fuera del territorio nacional. Steven Loza (1993) documenta la presencia del mariachi en los barrios mexicanos de Los Angeles como un componente de la historia de los emigrados, o bien, como la esencia de la música mexicano-americana, aunque ofrece una historia moderna que nace de la industria del disco y la radio, como la KFOX, y los diversos grupos de mariachi mexicano en California, así como la promoción de notables figuras en el negocio de la canción ranchera, donde los parámetros por los cuales se rige la tradición mexicana se basan en la «gala», para exaltar una identidad en el marco del atuendo.

Roland Barthes (1984: 213) nos recuerda que *signo* es la unión de significado-significante, y que debe examinarse desde el punto de vista de su arbitrariedad y motivación. Para Barthes, el signo vestimentario se encuentra situado en un punto en el cual una concepción singular y una imagen colectiva confluyen y forman parte de la cultura de masas; es un signo simultáneamente impuesto y demandado. Algunos aspectos que se pueden reconocer en los modernos festivales de mariachim, como los organizados en Guadalajara y la Ciudad de México, o bien, los de Sacramento, Salinas y Fresno, California, así como el de Tucson, Arizona, que se hacen año con año, mantienen la imagen de un mariachi ostentoso, con el objetivo de lucir, hacer brillar el oro y la plata, así como la textura y el color de la tela y la felpa, como signos de la opulencia; en dichos festivales existe una tendencia: entre más costoso sea el atuendo del mariachi, más éxito tendrá en su representación, aunque muchas veces la ejecución musical no tenga, en realidad, un buen desempeño. Basta con saber el precio de un sombrero de charro para tener una idea del costo total de traje, que actualmente se cotiza en dólares.

Aunque en el caso del atuendo del mariachi no se trata de un sistema de moda, se pueden considerar los conceptos de Barthes para examinarlo en relación con la identidad que representa, partiendo de elementos tales como motivación, evocación y efecto.

El signo vestimentario tiene una función; así, el traje de gala, como atuendo de los músicos y cantores de mariachi, se utiliza con fines de representación musical, espectáculo o concierto. Habría que referir, en este sentido, que

la Asociación Nacional de Charros reclama que el uso del «traje de charro» para los músicos de mariachi es inapropiado, pues es el emblema del hombre a caballo, y no debería ser llevado por músicos y bailadores. El atuendo moderno del mariachi como «gala» toma, sin embargo, como punto de partida el traje de charro, manufacturado en diversos materiales, colores, accesorios y otros elementos del vestir. Según Barthes, algunos sistemas vestimentarios tienen la función de proteger. En el caso del atuendo en el mariachi, podríamos entender como una función la de uniformar al músico; así, el traje de charro demuestra un sentido de pertenencia a una tradición y es el emblema de un grupo musical en particular.

Otro elemento de los signos vestimentarios en Barthes (1984: 219-220) es la evocación, que se basa en el efecto y el papel que representa el atuendo; en ella la naturaleza analógica de significados-significantes tiene una implicación psicológica, si consideramos el significado retórico del atuendo. Partiendo de esto, puede explicarse el uso del traje de charro en el mariachi, y especialmente la insistencia en «gala» en oposición a «campesino», si bien «gala», como evocación de opulencia, es una expresión que varía en escalas de sus ensambles. Dichos ensambles son considerados como unidades léxicas, que en el caso del atuendo charro dan a entender las unidades de «campo», cuando es un atuendo menos ostentoso caracterizado por el ensamble de manta, huaraches y sombrero, como figura en algunas litografías y dibujos del siglo XIX; o bien, «gala» asociado a «ciudad», considerando que su presencia urbana se da tanto en el terreno del espectáculo como en el ambiente del evento social. La unidad léxica de «gala» en el uso actual del atuendo masculino para músicos mariacheros y bailadores se caracteriza por un ensamble que incluye sombrero de ala ancha en piel de conejo, chaqueta y pantalón ajustados con botonaduras de plata, botines, corbata de moño, cinturón con adornos en plata o piteado. El atuendo de «gala» para la mujer mariachera sólo incluye una falda larga y chaqueta, también con botonaduras de plata.

Una imagen similar a la de «gala», aunque no atribuida bajo esta categoría, es la que corresponde al atuendo de la «china poblana» como bailadora de jarabe, que se caracteriza por falda de colores, rojo, negro o verde, con abundantes aplicaciones de lentejuela y blusa bordada en chaquira. Gabriel Saldívar (1989: 10) refiere que antiguamente el atuendo de la «china» tenía una profun-



da reminiscencia gitana y se caracterizaba por adornos con monedas de oro, bordados y pedrería, así como collares con medallas de oro y grandes zarcillos para las orejas.

Una característica de la gala es la predilección por colores como azul, beige, café, gris, blanco y negro. Las preferencias conservadoras quizá tengan algo que ver con los colores de la piel de conejo con la que se manufactura el sombrero de ala ancha, que también es parte del emblema de pertenencia a un grupo musical. La gala como unidad léxica de uso corresponde al mundo real social que en otras unidades de Barthes se refieren a «la temporada», «las ocasiones», etcétera. La oposición binaria gala/campo son unidades que se neutralizan una a la otra en relación con su significante. La unidad léxica de «campo» coincide con lo que Barthes (1984: 206) llama «oposiciones primitivas», provistas de un tipo de existencia retórica a través de un juego de antítesis representado por calzón blanco o pantalón de manta, camisa de manta, huarache, ceñidor, sarape, sombrero de sotol (como en Los Altos) o sombrero de soyate (como en el sur de Jalisco).

En el mariachi como espectáculo, la unidad «gala» no es únicamente exclusiva de los músicos; habría que considerar también el atuendo de los cuadros de bailadores de sones y jarabes. En este campo, el atuendo ha evolucionado notablemente. Josefina Lavalle (1988) nos ofrece las fuentes litográficas y dibujos del siglo XIX que indican para los hombres de un ensamble un atavío a base de pantalón de «chinaco», camisa clara, sombrero y bota. Para las mujeres, un vestuario de «china», a base de falda amplia en color, blusa clara, rebozo, trenzas, collares, zarcillos y zapatilla. Este tipo de ensamble ha evolucionado, pero en esencia se advierte en él un vínculo de significado/significante. El ensamble moderno femenino se caracteriza por vestido en colores vivos (azul, rosa mexicano, verde, amarillo, rojo), botines y accesorios básicos, como la trenza con listones de colores, el moño blanco o de color y el rebozo. Tanto los elementos del ensamble como los accesorios exaltan una combinación de dos unidades léxicas, que son «gala» y «feminidad»; ambas refuerzan el sentido espectacular del *performance*. Los abundantes faldeos en sones y jarabes son una exaltación de las características del atuendo.

En cierto sentido, la exaltación del atuendo femenino mediante ornamentos luminosos (como el de china poblana) y de colores vivos, así como los

despliegues en faldeos amplios (otra tradición inventada), dan pie a un cierto valor. Barthes (1984: 228) dice que los diferentes valores pertenecen a un nivel retórico y por consiguiente tienen un significado, que bien puede ser «lo costoso», o bien, «lo estético.» Según Barthes, todo atuendo posee una retórica de significante; así, «la descripción» de un atuendo puede ser el sitio para una connotación poética.

La exaltación del atuendo en movimiento en el caso de los cuadros de bailarines acompañados con mariachi, ofrece una connotación poética. Barthes (1984: 236) dice que el objeto poético en el atuendo moviliza una gran variedad de cualidades del mundo material, tales como sustancia, color, forma, tactibilidad, movimiento, rigidez y luminosidad. Estas cualidades, especialmente las de color, forma, movimiento y luminosidad, son las que aprecian las audiencias en el espectáculo de «gala», a lo que se ha dado por llamar «folklórico», otra unidad léxica que pretende utilizar como argumento «la tradición», pero que en realidad tiene la función de promover y/o vender la cultura regional como una forma de arte para el consumo de una audiencia ajena. Los elementos poéticos de la materia connotan una poética que combina las cualidades vestimentarias junto a la «gala».

Habría, desde luego, que referir las diferencias de significado/significante que advertirían las audiencias regionales, en contraste con las ajenas a la cultura. La «gala de mariachi» se ha convertido en una forma de empresa del espectáculo, en la cual la significación tiende a dirigirse hacia «lo exótico» más que apelar a la tradición. Barthes (1984: 240) dice que existen cuatro grandes temas epónimos en la retórica del atuendo: naturaleza, geografía, aculturación hacia lo exótico, historia y arte. Lo exótico es referido como otra unidad de significación, que indica algo lejano o perteneciente a una cultura opuesta. Tanto el atuendo en traje de charro como el de los cuadros de danza, caen dentro de la unidad de significación «exótico» que se ha manipulado en los cuadros de un mal entendido «folklore mexicano».

#### LOS SIGNOS DE LA CORPORALIDAD EN SONES Y JARABES

Tomamos como marco de referencia el planteamiento de que respecto a la tradición del son encontramos una región común, la cual podría abordarse desde el punto de vista de los aspectos que denotan el hilo conductor en dicha

tradición. Es evidente que la categoría de son mestizo tiende a ubicarnos en ese hilo conductor, pero resulta también muy importante señalar la presencia africana y la del zapateado español en la tradición del son mestizo, que nos lleva a entender la sensibilidad tan particular de una cultura expresiva en corporalidad, zapateado y musicalidad de la Tierra Caliente y del sur de Jalisco.

Sobre la presencia africana, Gonzalo Aguirre Beltrán (1972: 107, 218-219) ofrece los primeros datos de 5,180 negros y 13,778 afroestizos que constituyeron la mano de obra esclava en la Nueva Galicia, en 1646. Aguirre Beltrán también refiere algunas procedencias étnicas que se distribuyeron en la Nueva España desde el siglo XVI, entre mandingos (de cuya lengua quedaron toponimias), sudaneses y bantús, entre muchos otros. Juan Carlos Reyes (1994: 274-275) documenta la presencia de mulatos y esclavos en la villa de Colima en el siglo XVII, haciendo la distinción entre ambos en cuanto a su condición social, y explica la venta de esclavos en el siglo XVI por comerciantes establecidos en Guadalajara, para el trabajo minero en las sierras del Motín y Coalcomán, así como en la franja costera de Cihuatlán, Tamazula y en el corregimiento de San Miguel Xilotlán; además, se encontró la presencia del negro vaquero y los mulatos sorprendidos por abigeato en Zapotlán y Autlán. Ante la indiscutible presencia de africanos, mulatos y afroestizos en Nueva Galicia, habría que buscar el vínculo de algunas de las características de su corporalidad con la cultura expresiva de sus descendientes, en forma de danza, gesto, musicalidad y sentido del ritmo distintos de los europeos.

La corporalidad y el sentido del ritmo se reconocen tanto en el baile como en la ejecución instrumental, considerando la segunda no sólo por el movimiento de las manos o la destreza digital, sino en la expresión del músico tradicional en sus movimientos espontáneos. Algunas de las teorías antropológicas que se han orientado a la interpretación del mundo simbólico, las redes de significado y la performance, han hecho posible que la etnomusicología ponga mayor atención a lo que advertimos visual, corporal y audiblemente en la cultura expresiva. Esto se aplica al estudio del son, el jarabe y el mariachi, que podemos considerar como expresiones audibles que se cultivan en una dimensión amplia de la percepción y la sensibilidad regionales. Después de esto resulta difícil conformarse con el argumento tautológico de que los sones y jarabes se zapatean, argumento en el cual Gabriel Saldívar (1989: 3) se apoya para

reconocer y documentar un origen español del zapateado, especialmente asociado con las seguidillas y el fandango, o bien, un origen moro que parte de la zambra. Es indudable la presencia del zapateado español, de origen andaluz, pero también hay que reconocer la importancia de la corporalidad, que a final de cuentas es lo que da sentido a la existencia rítmica de sones y jarabes.

Dicha corporalidad, en el aporte africano, se manifestó como sensualidad en la danza, que desafortunadamente fue mal comprendida y castigada en los tiempos de la Inquisición. La presencia de una corporalidad castigada en la expresión del mexicano se remonta al «Chuchumbé», como el «son jaca-randoso» del México virreinal. Según los documentos del tan visitado ramo de Inquisición del Archivo General de la Nación, fue el primer signo de la presencia africana, en la forma de bailar; fue severamente castigado por atentar contra las buenas costumbres; los movimientos lascivos, entre otras características de las descripciones, nos hacen pensar en una corporalidad no sólo prohibida, sino mal entendida.

María Águeda Méndez y Georges Baudot (1987: 165) refieren que en la información recibida por el Santo Oficio de Veracruz, el 7 de octubre de 1766, se expresan con precisión las características gestuales del baile, una aproximación coreográfica y la identidad étnica de sus participantes. Los autores presentan la transcripción del documento, que dice lo siguiente:

... me dicen que las coplas que remití se cantan mientras los otros bailan, o ya sea entre hombres y mujeres, o sea bailando cuatro mujeres con cuatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, zarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos, de tramo en tramo abrazos, y dar barriga con barriga. Que también me informan que esto se baila en casas ordinarias de mulatos y gente de color quebrado, no en gente seria ni entre hombres circunspectos, y sí soldados, marineros y broza... [AGN, Inquisición, fol. 298, *apud* Méndez y Baudot, 1987: 165].

Aunque no en la misma forma de chuchumbé, pero con una relación sobre la corporalidad castigada, se describen igualmente el «pan de jarave» y las «seguidillas», que aparecen también prohibidos por la Inquisición. Un documento particularmente interesante es el de Pachuca del año 1784, sobre la

consulta que hizo ante el Tribunal de la Inquisición el predicador fray Gabriel de la Madre de Dios Pérez de León:

... Las diligencias que he practicado en 17 años, que por mi dicha, llevo de emplearme en el Ministerio Ap.co con el fin de buscar almas para Dios Nuestro Señor. Y habiendo considerado, el que muchas se perderían por el inviolable abuso de los bayles deshonestos y provocativos, me he esforzado todo lo posible a fin de desterrarlos de los pueblos cristianos; y viendo por la experiencia, que no valían mis atribuciones ni autoridades de los Santos Padres, unas Doctrinas he predicado, consulté a ese Santo Tribunal, viviendo el Sn. Lic.do D.n Nicolás Galante, sobre el son deshonesto, y provocativo, que llaman pan de jarave y sobre otros sones que en aquel tiempo, se usaban... Después de todo hallo en el día que muchas personas, aun de carácter, sostienen especulativa y practican su licitud, mandando tocar, y baylan el expresado Pan de Jarave, las seguidillas, y otros sones, en los q.e es claro, y patente a los q.e asisten culpas q.e se cometen contra la Magestad Santísima de Ntro. Dios: asegurandome varios sujetos, por donde he transitado que siendo tan malo el bayle del Pan de Jarave es mucho peor el de las seguidillas, por el mucho manoseo de hombres y mujeres [Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1297, exp.3, 15 de agosto de 1784].

Según Gabriel Saldívar (1989: 3), el origen del jarabe se encuentra en las danzas zapateadas españolas, principalmente en la seguidilla; mexicanas son las aportaciones mestizas e indígenas en zapateados vigorosos, que son el huapango y el «baile de tarima», que se conoce como jarabe en Nayarit, Durango, Colima, Michoacán y Jalisco. Otro predecesor del jarabe es el sarao, de origen africano, al que Saldívar (*ídem*) se refiere en un documento, de 1697, de una fiesta pública organizada por don Felipe de Rivas, que dice lo siguiente:

Reuniéronse muchas damas, que cantaban y bailaban bastante bien al uso del país; pero vinieron poco a poco cuatro mulatos e hicieron un baile llamado sarao, moviendo los pies con mucha ligereza, y apoco vino otro mulato con una antorcha en la mano y bailaron un alto sarao.

En otro documento de *Ordenanzas, Preceptos y Direcciones* de Juan de Ribera (1685), se pone de manifiesto que las reglamentaciones a los bailes

prohibidos en Michoacán se ponen en práctica en forma de ordenanzas para los curas, doctriberos y jueces eclesiásticos; en ellas se prohíbe a mestizos, negros y mulatos hacer danzas, fiestas y saraos, o bien comer, fumar o beber en iglesias o capillas:

Como se deben haver, y portar así en el vestir como en ordenar su vida y costumbres; buen ejemplo, que deben dar y de lo que deben huir y evitar [...] 3. En la mesma manera prohibimos a los de orden sacro, el poder representar en comedia alguna, ni danzar, en fiestas o saraos, y que no hallen, ni entren a ver los bailes y danzas que suelen tener y se hacen poco decentes en casas de mulatos, negros o mestizos [...] 38. Y sola misma sentencia de excomuni3n mandamos no chupen, ni humen tabacos, puros, ni en papel, tanto los eclesiásticos como los seculares dentro de las Iglesias, sus capillas, coros, ni sacristía, ni en las puertas de dichas Iglesias; y que en ninguna de dichas partes se pueden dar almuerzos, ni comidas, ni beber...

La Inquisición no tuvo tanto impacto como para erradicar la corporalidad de la tercera raíz en el occidente de México, a pesar de las reglamentaciones y ordenanzas. Enrique Cárdenas Peña (1980: 422) nos ofrece una descripción de la corporalidad afromestiza de la Tierra Caliente, donde se baila por el placer de hacerlo, mediante ondulaciones de cuerpos, percusiones intencionadas de la bailadora, que esquivo en nutrido del abundante taconeo, como se reconoce en la técnica de zapatear los jarabes. Textualmente describe Cárdenas Peña así esta corporalidad: «círculos en torno de algo que parece huir y euforia entre los acordes de la música que chilla, grita, jadea, aprieta el movimiento». Continúa Cárdenas Peña explicando que la música mantiene compases más acelerados y rendimiento del hombre ante la mujer. La manera antigua de los bailes, especialmente de los fandangos, tenía un énfasis particular en la percusión, a juzgar por el empleo de tarimas que se hacían descansar sobre fosos en los que se ponían cántaros boca arriba para aumentar el sonido percusivo del zapateado. La música se caracterizaba por el chillar de los violines, los rasgueos de jaranas, los bajeos de arpas y las voces agudas.

John Blacking (1979) reconoce en la danza y la música africanas una corporalidad representada a partir de la dicotomía entre tensión y relajamiento, en la que los tambores, mediante «golpes de llamada», dirigen la polaridad

de movimientos corporales. Para Blacking (1979: 52), un movimiento musical parece producir en el cuerpo humano todo tipo de respuestas, pero estas respuestas no pueden explicarse sin la referencia de las experiencias de la cultura en la cual los ritmos sobre instrumentos son expresiones simbólicas, y así, también si un evento musical mueve a la audiencia, es probable que ello no se deba a la forma externa de la música, sino a lo que significa para la audiencia en términos de la experiencia humana.

La dicotomía entre tensión y relajamiento corporal en la práctica de los tambores y la danza se aplica al baile de sones y jarabes, en el cual se manifiestan zapateados intensos alternados con desplazamientos suaves; así se advierte en el baile calentano de Michoacán y en el jarabe ranchero de Jalisco. Josefina Lavalle (1988: 119-128) describe la corporalidad expresada en el jarabe ranchero a través de esta misma dicotomía, que integra en algunos momentos el baile mediante el «taconeado volado», que es como una integración de furia y convulsión por el repiqueteo de los talones, que se contrasta con algo más suave llamado «paseo», es decir, pasos lentos y movimientos amplios, para volver al enérgico zapateado, en el cual la música apoya de manera muy percusiva y se contrasta igualmente por un «paseo».

Blacking refiere el ceremonial Domba-Venda en Sudáfrica, que es el caso de un ritual femenino de iniciación, en el que la música y la danza mantienen elementos expresivos que pueden combinarse para representar simbólicamente los temas esenciales de la cultura de los venda. En él, la música y la danza describen aspectos de la vida adulta y su representación básica es el matrimonio. Así, la danza prepara a la mujer africana para este proceso en el ciclo de vida, junto con los derechos y las obligaciones que señala la propia tradición venda. Según Blacking, cada ejecución de danza del ritual Domba-Venda puede representar o simbolizar el cortejo, pero su significado no es «lo erótico», como lo interpretan muchos observadores ajenos a las culturas africanas, sino el acto místico de la comunión, en los valores de la cultura venda.

Frente a esta visión de Blacking, no es difícil pensar que la descripción del «Chuchumbé» Virreinal, en cuanto al baile barriga con barriga y los zarandeos, define la africanía del baile, seguramente calificada por los observadores cristianos de ese tiempo como expresiones lascivas. En cuanto a los bailes calentanos de Michoacán, así como a los sones y jarabes del sur de

Jalisco, se resalta este último atributo en favor de bailes de una corporalidad orientada hacia el cortejo, con una marcada tendencia a la exaltación del macho dominante, común en la actitud social del ranchero.

Algunos autores describen la técnica de ciertos bailes michoacanos de manera muy distinta, pero caen en el riesgo de generalizar, como es el caso de Maria Storm (*apud* Álvaro Ochoa 1997: 113), que define al baile en Michoacán como una expresión de cuerpo rígido, donde los pies son los únicos medios por los cuales se expresa la corporalidad. Esto se aplica especialmente a ciertas tradiciones de danza, como la de los purhépecha, en donde habría que hacer notar que el hombre zapatea con huarache de plataforma de madera realizando movimientos enérgicos y muy masculinos, sin perseguir a la mujer ni manifestarse como macho dominante, mientras que la mujer (en muchos casos descalza) realiza pasos suaves, muy femeninos, acompañados de sutiles giros y balanceos. Por ello habría que distinguir entre danza indígena y baile mestizo calentano, pues este último hace gala de zapateados vigorosos tanto por parte del hombre como de la mujer, giros para quedar hombre y mujer frente a frente, como en el caso del jarabe ranchero. Ciertas danzas purhépecha no se caracterizan por la competencia entre hombre y mujer, sino por la competencia de zapateado entre hombres, donde participan una o dos mujeres, a las que se denomina «maringuillas», que hacen su propia danza sin enfrentarse al hombre.

La tradición del zapateado en sones y jarabes no se puede entender simplemente como una técnica de taconeo que se deriva del uso de calzado, bota o botín para danza; basta recordar que en las fiestas campesinas de la Tierra Caliente de Michoacán, así como en las del sur y en las del norte de Jalisco, indígenas y mestizos de un contexto campesino han zapateado con huarache. Sin duda, se hace necesario descubrir las categorías nativas, para identificar la acción de danza que implica movimientos similares al zapateado; nos referimos a la danza que se efectúa con pies descalzos sobre un tronco, como lo hacen coras y huicholes, y a los se identifican como «sones de tarima» acompañados con violín y guitarra. Irene Vázquez (1993: 280) describe las tarimas empleadas por los coras como plataformas manufacturadas en pino o chalate, sobre las cuales bailan hasta cinco personas, en cuya corporalidad contrasta el tronco recto y los brazos sueltos, colgantes, con un intenso movimiento de piernas y pies descalzos, que alternan punta y talón.



Francisco Sánchez Flores (1956), por su parte, explica que en la hacienda de Villavista, en el sur de Jalisco, el jarabe lo bailaban tanto gente de huarache como de botín.

El zapateado español se basa en tres elementos fundamentales, que son cepillado, replante y desplante, los cuales caracterizan los diversos tipos de fandangos, seguidillas y baile flamenco. Josefina Lavalle (1988) describe el zapateado en el jarabe ranchero con las técnicas básicas de «escobillado», «cepillado», «volado», «gatillo» y «rebotado».

En cuanto al desplazamiento corporal, Josefina Lavalle (1988: 111) define los movimientos del jarabe ranchero como una alegoría de los cóconos, que incluye persecución y cortejo, que remata en abrazo simbolizando la cubierta del ala de macho; estos movimientos corporales se expresan al ritmo de los bajeos anticipados del arpa y la cuerdas percutidas. Enrique Cárdenas Peña (1980) anota importantes observaciones sobre los movimientos de huida y cortejo mediante giros y ondulaciones en los bailes de Tierra Caliente, que nos dicen algo de una sensibilidad afroestiza, partiendo de los antecedentes de la abundante población de negros y mulatos desde la Colonia, tanto en la porción de Coalcomán y sur de Jalisco, como en la de Tierra Caliente de Guerrero y Michoacán.

Otros aspectos de la corporalidad africana mencionados por Blacking son los referentes a la estrecha relación entre las rítmicas combinadas y los desplazamientos coreográficos. En el ritual Domba-Venda, un fenómeno en particular es el de un ensamble *hocket* o traslape de líneas melódicas y percusión que se encuentran estrechamente vinculados a la danza. Kwabena Nketia (1974: 167) describe la técnica *hocket* como una característica de la sensibilidad africana, que consiste de la organización múltiple de voces o células rítmicas que se traslapan o fusionan dando el efecto de una polirritmia y una polifonía, como se aprecia en la música de los bushmen, pigmeos, y en las secciones finales de la música gogo, en Tanzania.

La descripción del «Chuchumbé» coincide con el bailar en círculo, aunque esta característica coreográfica no es exclusiva de las danzas de origen africano. Algunos de los aspectos de la corporalidad del «Chuchumbé» coinciden con los bailes calentanos descritos por Cárdenas Peña y los del jarabe ranchero detallados por Josefina Lavalle, en el sentido de los abrazos y zarandeos.

El bailar en círculo y el traslape de pulsos rítmicos a la *hocket* parecen muy cercanos a las descripciones de Cárdenas Peña y Josefina Lavalle, que se refieren a los momentos coreográficos de hacer giros y evoluciones en sentido opuesto al de la pareja, así como a las persecuciones intencionadas de la pareja, al sentido eminentemente percusivo del zapateado sobre la tarima y a las combinaciones rítmicas entre violines, jaranas y arpas, que a nuestro parecer han sido los sustitutos de los tambores y otros elementos percusivos africanos.

Charles Keil (1979) también reconoce que en diversas culturas africanas se advierte un insistente sentido de la corporalidad mediante círculos y ángulos: círculos en los movimientos de las caderas, los hombros, los brazos y las piernas, acompañados de abundantes percusiones con ritmos cruzados; ángulos, en las posturas de codos y gestos con brazos, así como en el desplazamiento coreográfico. Esta visión de los círculos y ángulos define especialmente una cosmovisión africana que rige no sólo a la danza y la percusión, sino a la organización social.

Para las culturas africanas, el movimiento corporal se expresa en términos de la etnoestética cultivada en su mundo nativo. John Miller Chernoff (1979) indica que la etnoestética nativa participa en la sensibilidad y la rítmica africanas. Charles Keil (1979: 196) refiere que para el caso de los tiv de Nigeria, la sensibilidad y el sentido del ritmo se explican en una serie de círculos concéntricos y ángulos. Para los tiv, el estómago y el tórax son los centros del poder corporal, mientras que la cabeza es el elemento de comprensión y dirección. En los círculos concéntricos y ángulos hay algunas estructuras sincrónicas que nos hacen advertir la dualidad extensión/intensión. La extensión en la corporalidad africana es entendida como una propiedad de las extremidades que se proyectan dentro de un espacio; la intención es lo opuesto; en la presencia de extensión e intención se da el fenómeno de fricción entre círculos y ángulos.

Keil explica, por ejemplo, la corporalidad de las danzas africanas de competencia entre hombres; los actuantes tienden a adoptar posturas grotescas, con los codos o mediante protrusión del abdomen. En ciertas danzas de la tradición tiv en Nigeria, según las describe Keil (1979: 248), se reconoce una parodia del cuerpo hinchado, de la demencia y la distrofia muscular que se

efectúa danzando en círculo; en el centro del mismo se escuchan los tambores. El pulso unificador de los tamboreros se encuentra en el centro y los danzantes en la periferia, lo que define la presencia de un fondo medio en el cual las acciones se complementan, cada una a la perfección. En esta tradición nigeriana la danza es acompañada por cantos y se reconoce en este modelo una lucha o fricción permanente entre el centro y la expansión de la circunferencia.

Círculos y ángulos también se representan en la visión del orden social y la cultura nativa en Nigeria. Los círculos representan las fuerzas de la sociedad y la cultura, la feminidad, la continuidad, la intensidad, la fuerza centrípeta. Los ángulos representan las fuerzas de la individualidad, la masculinidad, la discontinuidad, la extensión y la fuerza centrífuga. Según Keil, en África se concibe a la fricción entre círculos y ángulos como lo que genera la energía. Las danzas *tiv* inician en círculo y se interrumpen de manera repentina para llevar a cabo toda una galería de achaques corporales y dolor, aunque los danzantes miran sonrientes a sus espectadores, para luego regresar a la normalidad, al círculo. Este sentido de la corporalidad *tiv* define muchos de los aspectos de la cotidianidad de las culturas africanas, que cultivan un tipo de etnoestética orientada hacia un triángulo en donde dolor y alivio se median dentro de una representación de paranoia. A juzgar por las actitudes de los danzantes, se advierte que repentinamente expresan en círculo un tipo de ofuscamiento o estado de demencia o trance representado por el acto de rodar sobre sus espaldas en algún momento de la danza.

Luego de esta amplia descripción sobre la corporalidad africana, seguramente nos preguntaremos de qué manera la advertimos en la tradición del son calentano o en el jarabe ranchero jalisciense. María Guadalupe Rivera Acosta (1999: 66) advierte que círculos y ángulos evidentemente se reconocen tanto en las coreografías como en los movimientos individuales a base de medias vueltas o vueltas completas de las parejas. Rivera Acosta también explica que los ángulos de la postura de la danza africana en la mujer se forman recargando la mano o el puño sobre las caderas; de manera similar, lo hace la mujer en el jarabe, o también en el recurso del «faldeo antiguo», en el cual se forman ángulos a cada lado del cuerpo. Esto puede reconocerse en el abundante material fotográfico que ofrece Thomas Stanford (1963: 247), de sus

primeros trabajos de campo en Aguililla, Michoacán, en donde se advierte la postura de danza del faldeo antiguo y el zapateado del hombre. Los círculos quizá no sean tan perfectos como los africanos en el sentido de dejar al centro a los músicos, sin embargo, permanece el mismo principio de la danza frente a la música.

Rivera Acosta (1999: 66) hace notar que en el zapateado regional no se encuentra el faldeo amplio que se puede apreciar en el baile flamenco. El faldeo antiguo de sones y jarabes fue siempre muy discreto.

Instrumentos de rasgueo como las guitarras de golpe son los sustitutos de los tambores, y evidentemente el signo más claro de lo afro-mestizo es el tamboreo o cacheteo sobre la caja del arpa. Daniel Sheehy (1976: 21) describe los rasgueos en las jaranas como elementos de percusión cordal. En cuanto a los fenómenos de extensión/intensión que menciona Keil en Nigeria, las parejas en el baile calentano o en el jarabe deben mantener un cierto grado de resistencia al dolor, al experimentar un zapateado agresivo tanto el hombre como la mujer; se trata de una acción de danza sustentada en la resistencia al cansancio y al dolor manteniendo siempre una postura erguida y de fortaleza; en muchos casos, la mujer muestra una sonrisa al espectador como si realizara algo que en realidad no requiriera de ningún tipo de esfuerzo.

El contraste entre el zapateado agresivo y el descanso en los paseos del jarabe ranchero plantea una gran similitud con la descripción de Keil entre el esfuerzo de ingresar a la dimensión de la tensión y el dolor para dar paso al retorno a la extensión y a la corporalidad suave. Esta percepción de la corporalidad es un argumento a favor de la presencia africana que se desarrolla en el acto de bailar los jarabes y los sones. Un aspecto más que refuerza esta hipótesis es el relativo a la práctica instrumental. Precisamente en el ingreso a la dimensión del dolor y el zapateado agresivo, los músicos desarrollan lo mejor de sus habilidades, tanto en la percusión como en las improvisaciones de violines, arpas con bajeos anticipados y rasgueos percusivos en la guitarra de golpe y la vihuela.



V  
REFLEXIONES FINALES  
SOBRE EL MARIACHI JALISCIENSE  
EN LA TRANSNACIONALIZACIÓN  
Y EN EL NEGOCIO DE LA MÚSICA POPULAR

De la misma manera como nos referimos al mariachi en un marco transregional, que comparte sonos, jarabes, maneras de tocar, repertorios, antecedentes históricos y culturales, para definir una región musical, el occidente de México, donde nace el mariachi antiguo, así también nos enfrentamos hoy en día a un intenso movimiento de cultura transnacional. Tenemos que advertir que mientras el mariachi moderno se incorpora a una cultura transnacional, los sonos y jarabes antiguos se quedan en el ámbito transregional. Los primeros mariachis que emigraron a la Ciudad de México en años los treinta, en busca de mejores oportunidades de trabajo, fueron de Cocula y Tecalitlán; de alguna manera empezaron el movimiento migrante del mariachi, cuyos efectos fueron el cambio en la tradición, el surgimiento de un modelo urbano de mariachi (atuendo de gala, prioridad de la trompeta en el ensamble, repertorio moderno acompañante de canciones de moda) y el ingreso del mariachi al mercado transnacional.

Desde los últimos decenios décadas del siglo XX, se puede reconocer una presencia importante de mariachi urbano en California, Arizona, Texas, Chicago y Washington, donde se han formado ensambles con músicos jaliscienses, michoacanos, o bien, con descendientes de ellos.

En el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, que incluye el evento del Mariachi Internacional, así como en los Encuentros Internacionales del Mariachi celebrados en Guadalajara desde 1995, organizados por la Cámara Nacional de Comercio, se ha sentido cada vez con mayor fuerza la transnacionalización del mariachi, no solamente por la migración de músicos jaliscienses hacia California, sino por la reciente presentación de ensambles

procedentes de Italia (Mariachi Romatitlán), Japón, Perú, Costa Rica, Venezuela y Aruba, entre otros.

Frente a este panorama de transnacionalización del mariachi, la que también se puede entender como globalización del mariachi, debemos reconocer que la tradición toma dos rumbos distintos. Por un lado, la tradición y el cambio, donde se oponen mariachi antiguo y mariachi moderno (este último jamás prescindiría del uso de la trompeta) como consecuencia de la modernidad y el negocio de la música popular mexicana, cuyo producto fundamental de mercado es la «canción ranchera» que hace a un lado al baile regional y al zapateado. Es por ello que el repertorio del mariachi jalisciense moderno abandona los viejos sones y jarabes, para reemplazarlos por la canción de moda en el mercado de la música popular mexicana. La imagen del mariachi en este ámbito es la «gala» y la agonía interminable del romanticismo vinculado a los clichés más conservadores del negocio musical, como la «canción ranchera», el «bolero ranchero», la «balada», el «bolero tradicional» y la «polka norteña», entre otros. Yolanda Moreno (1989) reconoce que ciertos ejemplos de la canción mexicana acompañada con mariachi ofrecen una visión romántica de la identidad, como es el caso de «Guadalajara» de Pepe Guízar, «Atotonilco» de Fernando Espinoza y «Arandas» de Manuel Esperón, entre un amplio repertorio que ingresó a la escena del cine nacional.

William Gradante (1982: 51) apunta que en ciertas figuras de carisma popular, como José Alfredo Jiménez, la canción ranchera sirvió como vehículo por el cual la poesía popular creó una escena imaginaria, una representación de la realidad mexicana implicada en sentimientos depresivos, o bien, sentimientos de exaltación sobre la tierra de origen. Américo Paredes (1993: 9) añade otro género en este imaginario social, que es el corrido, el cual no sólo exalta sentimientos locales, sino también el nacionalismo y se convierte en testimonio de la historia mexicana no escrita. Esto último, sin duda, ha sido un reforzador de la identidad en el mariachi, como se advierte también en las figuras del cine nacional como Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís en los primeros tiempos de la época de oro del cine mexicano, o bien, Vicente Fernández, *la voz de Huentitán*, en los tiempos modernos.

Las canciones rancheras y románticas son los clichés más conservadores que, sin duda, logran un cambio en el repertorio del mariachi sin dañar la

imagen del ensamble como identidad mestiza. Comparativamente a los clichés conservadores, habría que hacer notar los nuevos productos del negocio, los clichés deformadores. Este tipo de clichés son degradantes e irrespetuosos de la tradición del mariachi, debido a que transforman el ensamble en un grupo de cumbia mexicana, al que incorporan tumbadoras, güiro, maracas, para ejecutar éxitos comerciales ampliamente difundidos y cultivados, como «La macarena», «Camarón pelao» y «El mariachi loco», entre otros; a pesar de la deformación, se le sigue llamando mariachi a este formato de conjunto.

El tipo de mariachi que por lo general cultiva la modernización de la música mexicana es el que se crea en las propias empresas disqueras mexicanas y algunas transnacionales con músicos y cantantes mexicanos, cuya fuente de trabajo son los palenques y las ferias en toda la república, así como los grandes festivales y conciertos de gala dentro y fuera de México.

La segunda vertiente de la tradición dentro de este panorama de transnacionalización es la preservación del son mexicano en sus diferentes estilos regionales; paradójicamente, esta labor de preservación fonográfica de la música tradicional se apoya con más recursos en las empresas culturales y en las organizaciones independientes que en los programas culturales de estado. Baste hacer una relación de las empresas discográficas que se han dedicado a esta importante labor, como Discos CoraSon, Arhoolie Records, Ambiente Music Productions, Ethnic Folkways, Nonesuch Records, Pentagrama, entre otras organizaciones que han realizado una excelente labor de registro fonográfico con valiosos testimonios de las tradiciones regionales. Habría que mencionar la exhaustiva recopilación y catalogación de todas las antiguas producciones en disco de acetato que se han editado en el mercado de la música popular mexicana desde la década de los años treinta, proyecto que ha organizado y financiado con gran entusiasmo el productor Chris Schrawiczs de Arhoolie Records.

Esta labor también es cultivada, con mayor persistencia y seriedad, entre músicos nacionales, jaliscienses emigrados, residentes, descendientes de jaliscienses o michoacanos y estadounidenses. Philippph Sonnichsen (1984: 9) refiere a Jesús Reyes Vargas, arpero nacido en Zapotiltic, que grabó para Ambiente Productions en 1984, en un álbum dedicado a la música de Jalisco, con el vihuelero José Hernández, el guitarrero Jesús Hernández y el guitarronero José María Arellano, músicos residentes en Los Angeles. Steven Loza (1993: 89) re-



fiere también a Pedro Hernández, mariachero residente en Los Angeles, heredero de una tradición musical procedente de La Cofradía, Jalisco.

Algunos ejecutantes de violín, guitarrón, trompeta y vihuela han sido estudiantes de música mexicana, graduados con maestría y doctorado en las universidades estadounidense, en donde también se han formado excelentes grupos de mariachi. Baste referir como buenos ejemplos de ello al mariachi Uclatlan de Mark Stephen Fogelquist (1975),<sup>1</sup> académico que realizó una tesis de grado sobre el son jalisciense en la Universidad de California en Los Angeles en la década de los años setenta; el mariachi Los Amigos y el mariachi Los Tigres, del etnomusicólogo Daniel Sheehy (1976), que realizó una excelente aportación sobre el estudio del son jarocho en la misma universidad. Como funcionario, Daniel Sheehy realizó una importante labor en apoyo institucional y gestión de recursos para la promoción de la música tradicional mexicana y de otras culturas en los Estados Unidos, a través del National Endowment for the Arts, labor que ha permitido la preservación de importantes manifestaciones del patrimonio cultural mexicano, entre ellas el mariachi.

Otro importante mariachi en los Estados Unidos que se ocupó de la preservación de sones regionales y canciones rancheras, fue el antiguo mariachi del doctor Américo Paredes (1913-1998), distinguido maestro emérito de la Universidad de Texas en Austin. Dicho ensamble tuvo también el respaldo institucional del distinguido musicólogo latinoamericanista Gérard Béhague (1937-2005), que estuvo al frente del Departamento de Música de la misma universidad en la década de los años ochenta y principios de los noventa. El mariachi de la Universidad de Texas en Austin estuvo integrado por varios

---

<sup>1</sup> El amplio estudio de Mark Stephen Fogelquist sobre el son jalisciense es uno de los primeros estudios etnomusicológicos que con mayor orientación a la estructura y forma de la música se dedicaron al tema. Valdría la pena considerar que la tesis de Fogelquist nace de un programa de etnomusicología en UCLA, en donde se refieren profundamente aspectos históricos y culturales del mariachi jalisciense, así como un amplio muestreo de los sones más tradicionales, como «La negra», «El carretero», «El pasajero», entre muchos otros, que por vez primera se transcriben de manera clara y analítica, y han servido como punto de partida para el estudio y práctica de la música de mariachi en California.

estudiantes y profesores formados en los programas de etnomusicología y folklore de Paredes y Béhague; posteriormente, algunos de los egresados de estos programas conformaron sus propios grupos de mariachi en Texas y California, además de haber desarrollado importantes tesis de grado con temas diversos sobre la música mexicana. Entre algunos de los que actualmente son etnomusicólogos reconocidos figuran Daniel Dickey, Manuel Peña y William Gradante. En particular, Daniel Dickey fue durante varios años instructor y director del mariachi de esta universidad y puso especial interés en el son del sur de Jalisco, en un ensamble que se mantuvo durante varios años respaldado por la gestión de Gerard Béhague, vinculando la práctica del mariachi al programa de etnomusicología. En este mismo escenario, cabe mencionar que la propia ciudad de Austin tuvo en la década de los años ochenta dos grupos importantes ampliamente conocidos: el mariachi Festival, dirigido por la violinista Marcia Inquist, integrado por hombres y mujeres estudiantes en Austin, y el mariachi Estrella, integrado por algunos músicos migrantes procedentes de Jalisco, que formaron talleres de música mexicana en el ambiente de las escuelas de educación básica en la ciudad.

Otros distinguidos músicos en California que merecen ser mencionados, por su labor en defensa y difusión del mariachi, son Natividad Cano, Jonathan Clark y William Faulkner. Nati Cano, legendario músico jalisciense oriundo de Ahuisculco, director del mariachi Los Camperos, que llegó a Los Angeles en 1957, cultiva muchos de los sonos tradicionales mexicanos, ha producido varias grabaciones en disco compacto y ha participado como instructor en un taller de música mexicana colaborando con el etnomusicólogo Steven Loza en la Universidad de California en Los Angeles. Cano ha sido reconocido por su apego a la tradición y al estilo del son jalisciense en el mariachi, lo que sin duda ha sido motivo de su reconocimiento como notable músico y director de mariachi, becario del National Endowment for the Arts en 1990. Johathan Clark, ampliamente conocido como académico y músico de mariachi, que se formó como guitarrero con Natividad Santiago, dirige actualmente el Taller de Mariachi en la Universidad Estatal de San José, California, además de su gestión cultural en la promoción del museo Silvestre Vargas de Tecalitlán, inaugurado en octubre de 1997, el cual ha sido museo itinerante, con exhibiciones en Guadalajara y California. Por último, William Faulkner, entusiasta músico y profe-

sor de música popular mexicana en California, que estuvo a cargo del mariachi Mixtlán, ha cultivado la tradición del arpa de mariachi, invitado año con año a las Fiestas de Octubre en Guadalajara. Esfuerzos más recientes son los que reporta Álvaro Ochoa (1997: 1) sobre el proyecto del museo de la Canción Mexicana y del mariachi del Este de Los Angeles.

Además de los esfuerzos y recursos personales de los músicos de mariachi en California, en cuanto a la preservación de sones y jarabes para el mariachi, habría que referir también la importante labor que realizan los festivales estadounidenses, como el Festival Anual del Mariachi Plaza en Los Angeles; el Festival del Mariachi en Sacramento, California; el Festival Viva el Mariachi de Fresno, California, con veinte años de labo, y la Conferencia Internacional de Música Mexicana celebrada en Tucson, Arizona, que es en realidad un festival del son mexicano, en donde se dan cita huapangueros, orquestas típicas, marimbas y mariachis tradicionales, también con veinte años de organización.

Es sorprendente que fuera de Jalisco exista mayor interés y mayor aportación de recursos en favor de la preservación de los sones del ensamble antiguo y que, en contraste, la mayoría de los grupos de mariachi en Guadalajara, Ciudad de México y de otras ciudades mexicanas se encuentren más comprometidos con el mercado de la música popular. La opinión generalizada entre los músicos del mariachi moderno es que ellos tocan lo que la gente les demanda para un contrato de trabajo, bien sea para bodas, serenatas, espectáculos, palenques, celebraciones privadas o públicas, y de ahí abrir la oportunidad de grabar en estudio nuevos materiales que serán sus logros fonográficos. Por desgracia, este tipo de producción hace a un lado al repertorio tradicional, o simplemente ya no lo conoce.

La realidad en torno a la tradición mariachera es que los viejos mariacheros nacidos a principios del siglo XX ya se despidieron, y los nacidos antes de medio siglo están llegando al final de sus tiempos; muchos de ellos se fueron sin ser entrevistados o grabados, por lo que carecemos de testimonios orales de primera mano y en muchos casos, su vasto conocimiento de la tradición y experiencia musical fueron olvidados por sus descendientes. Ante este panorama de la pérdida de la cultura regional y de los portadores de la tradición, han surgido algunos esfuerzos que han trabajado con escasos recursos en favor de la preservación del ensamble antiguo, tales como las casas y oficinas de cultura, así

como las familias descendientes de los antiguos músicos, en los municipios jaliscienses con mayor tradición mariachera, como Cocula, Tecolotlán, Tuxpan, Zapotiltic y Tecalitlán, entre otros. Existen también las iniciativas locales de cronistas, historiadores y músicos jaliscienses que ofrecen testimonios y documentos de la música grabada, biografías de músicos populares, museos locales y publicaciones independientes sobre la historia del mariachi jalisciense.

En la ciudad de Guadalajara, como un evento anexo al Encuentro Internacional del Mariachi que arrancó en el año de 1995, se realizaron las primeras propuestas en relación con el rescate del mariachi tradicional. La primera fue a través del apoyo de la Cámara de Comercio de Guadalajara, El Colegio de Jalisco y la dirección académica del antropólogo Jesús Jáuregui, mediante la conformación de conferencias, seminarios y talleres sobre la música tradicional de mariachi. Posteriormente, la promoción cultural en la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura del gobierno del estado de Jalisco, para iniciar el Concurso del Mariachi Tradicional y sus Cuadros de Danza en 1998, a través de la gestión del conocido músico y artista plástico tecolotlense Cornelio García, cuya orientación fue proclive a destacar la presencia de los viejos mariacheros y los ensambles tradicionales sobrevivientes en Jalisco que habían sido olvidados en la historia regional, como es el caso del mariachi tecolotlense Los Centenarios de don Eusebio Silva y el mariachi con tambora de Acatic, dirigido por Javier López López, entre otros. Para este proyecto se destinaron escasos recursos durante tres años consecutivos. El tercer concurso estuvo a cargo de la gestión de Ignacio Bonilla Arroyo, al frente de la Dirección de Culturas Populares, otorgando el primer lugar al mariachi Paquiliztli Cuauhtli Azteca de Tuxpan, Jalisco, dirigido por Cecilio Mancilla Chávez.

Ante la falta de presupuesto de las políticas gubernamentales a favor de la cultura del mariachi, surgen las iniciativas del gremio mariachero, debido a la falta de interés del gobierno local y de las instituciones nacionales como el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, que se han mostrado proclives a la cultura de élite y no reconocen la importancia del fenómeno mariachi. Por ello, los propios músicos y directores de mariachis tradicionales se organizaron para conformar la Asociación Nacional de Mariachis Tradicionales, cuyo objetivo es mantener de algún modo la continuidad de la práctica musical en la tradición del mariachi antiguo.

A partir del año 2002, dentro de los nuevos proyectos de gestión cultural de Ignacio Bonilla Arroyo al frente de la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura, se da un cambio y una apertura para gestionar mayores apoyos y recursos, pero también para entender la tradición mariachera más allá de las fronteras jaliscienses. Para esta nueva etapa de gestión, la mayor aportación de recursos no provino de los presupuestos de gobierno, sino de la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, interesada en el fenómeno del mariachi y quien ha aportado infraestructura y mayores recursos para eventos culturales de folklore y tradiciones regionales. Así, el antiguo concurso se transforma en el Encuentro Nacional del Mariachi Tradicional, considerando que las tradiciones musicales de distintas regiones no deben competir y que el fenómeno de la tradición del mariachi debe entenderse en la diversidad cultural y en la diáspora del ensamble en otras regiones además de las de Jalisco, como Zacatecas, Michoacán, Nayarit, Estado de México, Colima, Aguascalientes, entre otras. Los aspectos que se tomaron en cuenta en las premiaciones fueron: repertorio tradicional, ensamble tradicional, antigüedad, autenticidad y herencia cultural, calidad de la ejecución musical e indumentaria regional propia del ensamble.

Esta nueva gestión incluye, además, el otorgamiento de la medalla Cirilo Marmolejo, como reconocimiento a los mariachis con mayor tradicionalidad y apego a su región de procedencia. En la nueva época del Encuentro Nacional del Mariachi Tradicional, la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura, en coordinación con la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, han otorgado la medalla Cirilo Marmolejo en cuatro años consecutivos. En el año 2002 al mariachi tradicional del Valle de Nayarit, dirigido por Trinidad Ríos Aguayo; en 2003 al mariachi Los Jaraberos de Nochistlán, Zacatecas, dirigido por Nicolás Puentes; en 2004 al mariachi Los Capoteños de Turicato, Michoacán, dirigido por Vicente Barajas, y en 2005 al mariachi Los Tíos de Villa Purificación, Jalisco, dirigido por Juan Zavalza. De manera paralela, se transforma también el evento del mariachi moderno con el auspicio de la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, hacia el Encuentro Internacional del Mariachi y la Charrería, en donde también se ofrece un digno reconocimiento a los mariacheros decanos del mariachi contemporáneo. Dentro de este marco, se incorporan, además, exposiciones diversas de la cultura del mariachi y la charrería.

Habría que mencionar también la importante labor de los museos municipales, como el de Cocula, el museo Comunitario de Tecolotlán y los más recientes proyectos, como el museo Itinerante Silvestre Vargas de Tecalitlán y el museo Cirilo Marmolejo en Tecolotlán. El primero ha contado con la gestión e investigación de Jonathan Clark y el apoyo institucional de la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura del gobierno del estado de Jalisco, el ayuntamiento de Tecalitlán y el Fondo Cultural Silvestre Vargas, A.C. El museo Cirilo Marmolejo, de reciente creación, se realiza con la gestión de la familia Marmolejo y el apoyo institucional de la Dirección de Museos de la Secretaría de Cultura y el Ayuntamiento de Tecolotlán.

El compromiso con la tradición del son mexicano en el mariachi moderno transnacional es poco evidente. Si bien los excelentes programas de música étnica en las universidades en California y Texas se han ocupado de la preservación de algunos repertorios antiguos del mariachi, fuera del ámbito académico y de preservación del patrimonio cultural mexicano, los músicos de mariachi se enfrentan a una realidad más allá de la modernidad; el negocio de la música mexicana deformada, con mayor orientación en la representación como espectáculo. En este marco, la «gala» del mariachi es el principio de la deformación o deterioro del oído popular y la invención de la tradición, partiendo del hecho de que el atuendo ostentoso es la exaltación de una sola identidad, que hace ver a Jalisco en el imaginario social como un estereotipo y punto de partida para la exportación del mal entendido folklore regional, puesto en escena.

Steven Ray Pearlman (1984: 1) refiere que Los Angeles se convirtió en un «laboratorio natural» en donde se aprecian dos tendencias musicales: la estandarización de lo tradicional y la innovación. Para Pearlman, la innovación se reconoce por la sustitución de elementos musicales que no son estándar, en algo más que las formas tradicionales, es decir, la incorporación de arreglos y nuevos géneros musicales populares de procedencia urbana, como el bolero y la canción romántica, que le han dado al mariachi un sonido moderno. Estandarización e innovación son factores que no pueden ser ignorados, que le dan al mariachi un sonido competitivo en el mercado de la llamada «música latina» en el ámbito global.

Mariachi como empresa mexicana en vías de la transnacionalización de la canción mexicana, o bien, mariachi como empresa mexicano-norteameri-

cana a favor del espectáculo (denominado contradictoriamente ballet folklórico), ambos son caras de la misma moneda. La cara de la iconicidad, es decir, la exportación de una imagen homogénea de lo jalisciense, o bien, la cara de la musicalidad, que lleva un camino vertiginoso hacia la globalización de un sonido particular, cuya diáspora es similar a la de otros fenómenos de transnacionalización musical, como los que se promovieron con mayor fuerza a fines del siglo XX en el negocio de la música de otros contextos sociales y culturales que han emergido como productos de fusión; tal es el caso de la salsa, el reagge, el merengue hip-hop y la rumba flamenca, entre otros, considerados como fenómenos globales.

La etnomusicología al inicio del nuevo milenio reconocerá estos fenómenos de fusión, la transformación de los géneros y la retroalimentación cultural en la práctica de la música popular. Para el caso del mariachi, encontramos que en Jalisco se está perdiendo el conocimiento de la tradición del son y del jarabe antiguos, pero algo de la música de los anteriores mariacheros se cultiva fuera de México; se reelabora y regresa en nuevos arreglos, fusiones o nuevas propuestas de ensamble. Los mariacheros tradicionales que sobrevivieron como músicos hasta el fin del siglo XX, preservaron los estilos regionales, que también se cultivan en el ámbito académico de la música y la danza tradicional mexicana, muchas veces auspiciado por las instituciones y los gobiernos locales. Sin duda, la trompeta advenediza a la tradición mariachera antigua se quedó para dar forma a la «orquesta de mariachi», como la define Thomas Stanford, y actualmente le da al mariachi un estilo o sello particular, gracias al trabajo de los arreglos musicales.

Frente a la transnacionalización y al abandono de los repertorios de sones y jarabes, por fortuna, actualmente surgen grupos musicales alternativos, y se han dado esfuerzos institucionales con otras búsquedas que, en el sonido del arpa diatónica y en el rasgueo percusivo de la jarana y la vihuela, encuentran las posibilidades de un renacimiento del mariachi antiguo, como forma de expresión que vuelve a las raíces y a las transformadas identidades regionales.

## ANEXO





### Esquema I

#### Comparativo en la distribución de frases de tres sones del sur de Jalisco

Frases	«El tigre»	«El tesmo»	«El manzanero»
1	Primer tema	Primer tema	Primer tema
2	Primer tema transportado a 2a. mayor descendente	Primer tema con variaciones al final	Segundo tema
3	Primer tema con variaciones al final	Segundo tema con nuevo cambio armónico	Tercer tema, progresión descendente, repite el final del primero
4	Segundo tema en progresión descendente	Segundo tema con variante al final	Segundo tema
5	Tercer tema, modulante a tono cercano	Tercer tema	Cuarto tema, modulante a tono cercano
6	Cuarto tema, en progresiones descendentes	Reelaboración del tercer tema	Cuarto tema, con variantes
7	Reelaboración del primer tema: <i>canto</i>	Reelaboración del tercer tema	Primer tema: <i>canto</i>
8	Reelaboración del primer tema a la 2a. mayor descendente: <i>canto</i>	Cuarto tema: <i>canto</i>	Reelaboración del segundo tema: <i>canto</i>

Continúa...

Frases	«El tigre»	«El tesmo»	«El manzanero»
9	Primer tema con variantes al final: <i>canto</i>	Cuarto tema con variante rítmica al final: <i>canto</i>	Tercer tema sin intro,
10	Quinto tema: <i>canto</i>	Segundo tema, violín glissando	progresión descendente: <i>canto</i>
11	Sexto tema, progresión descendente	Segundo tema, violín glissando	Reelaboración del segundo tema: <i>canto</i>
12	Séptimo tema, con el motivo final del sexto tema	Tercer tema	Cuarto tema, modulante
13	Frases 1, 2, 3, 4, 5, 6	Tercer tema, reelaboración.	Frase 1: primer tema
14	Frases 1, 2, 3	Re-elaboración <i>idem</i>	Frase 2: segundo tema,
	Frase 4: segundo tema, suspendido y cadencia auténtica final	Frases 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	suspendido y cadencia auténtica final
		Frases 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14	
		Frase 1: primer tema	
		Frase 2: primer tema, suspendido y cadencia auténtica final	

## Transcripción de «El tigre», frases I a 16

Frase 1: primer tema



Frase 2: primer tema transportado a la 2a. mayor descendente con variación final



Frase 3: primer tema con variación final



Frase 4: segundo tema con progresión descendente



Frase 5: tercer tema modulante, progresiones ascendentes y descendentes



Frase 6: cuarto tema en progresión descendente



Frase 7: reelaboración del primer tema, cantado



Frase 8: reelaboración del primer tema, transportada a la 2a. mayor ascendente, cantado



Frase 9: primer tema con variantes, cantado



continúa...

Frase 10: quinto tema, cantado

pa - ra no vol - ver por a - llí por a - quí

Frase 11: sexto tema en progresión descendente, cantado

ahí por los a - rro - yos me voy es - con - dién - do

Frase 12: séptimo tema en progresión descendente, cantado

de mie - do del tí - gre mi vi - da me ve - nía si - guien - do

Violines

Frase 13: reexposición del primer tema

Frase 14: reexposición del primer tema a la 2a. mayor descendente con variación

Frase 15: reexposición del primer tema con variación al final

Frase 16: reexposición del segundo tema suspendido y cadencia auténtica

## Transcripción de «El tesmo», frases I a 15

Frase 1: primer tema

violines

Frase 2: primer tema con variaciones al final

Frase 3: segundo tema con un cambio armónico

Frase 4: segundo tema con variante al final

Frase 5: tercer tema

Frase 6: reelaboración del tercer tema transportado a la 5ª. superior

Frase 7: reelaboración del tercer tema en el mismo tono y cambios armónicos

An -

Frase 8: cuarto tema cantado

sel ma le di - ceal tes - mo vén - ga - seál a - ma - ne ceer - a

Frase 9: cuarto tema cantado con variante rítmica al final

rri me - sea - qui tan - ti - to, pa - ra dar - le de co - mer.

continúa...

Frase 10: segundo tema instrumental, variación inicial con glissando  
violines  
acento y glissando



Frase 11: variante final del segundo tema con el mismo glissando inicial  
violines



Frase 12: tercer tema



Frase 13: reelaboración del tercer tema



Frase 14: reelaboración de la sección final del tercer tema



Frase 15: reexposición del primer tema, para concluir



## Esquema 2

## Comparativo de la distribución de frases en tres sones alteños

Frases	«Son de llegada»	«El carpintero»	«La tacachota»
1	Primer tema arpegiado en 3/4	Primer tema repetitivo, terceras y quintas paralelas, en 6/8 y 3/4	Primer tema en progresiones con motivos descendentes, 3/4
2	Primer tema arpegiado en 3/4 con repetitivo, con variación al final	Primer tema repetitivo, con variación al final, 6/8 y 3/4	Frase 2, segundo tema repetitivo en progresiones, 6/8
3	Segundo tema modulante a tono cercano, movimiento por grados conjuntos, 3/4	Segundo tema, movimiento por grados conjuntos ascendente en terceras, cuartas, quintas y sextas paralelas, 6/8	Cadencia modulante, en 3/4
4	Segundo tema modulante, con variación al final, 3/4	Frase 4, segundo tema <i>idem</i> , cambia sólo el último compás a 3/4	
5	Tercer tema modulante con arpegiado inicial y bordados, 3/4		
6	Tercer tema modulante con variación al final, 3/4		



## Transcripción del «Son de llegada», frases 1 a 6

Frase 1, primer tema  
violines

Frase 2, primer tema con variación al final

Frase 3, segundo tema modulante a tono cercano

Frase 4, segundo tema modulante con variación al final

Frase 5, tercer tema modulante a G

Frase 6, tercer tema modulante con variación al final

Cadencia

## Transcripción del son «El carpintero», frases 1 a 4

Frase 6, primer tema

violines  
tambora

Frase 2, primer tema con variación al final

Frase 3, segundo tema

Frase 4, segundo tema con variación al final

## Transcripción del son «La tacachota», frases 1 y 2, cadencia modulante

Frase 1, primer tema

violin  
tambora

Frase 2, segundo tema

Cadencia modulante





## Transcripción del «Jarabe ranchero», frases I a 18

Frase 1, primer tema, progresiones descendentes y arpeggiado descendente



Frase 2, segundo tema, arpeggiado descendente



Frase 3, tercer tema, cambio de compás, arpeggiado ascendente y melodía repetitiva



Frase 4, cuarto tema, arpeggiado ascendente y melodía por saltos repetidos de 4a. justa



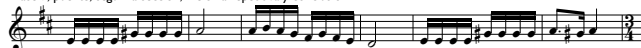
Frase 5, quinto tema, arpeggiado idéntico al cuarto tema, figura en síncope



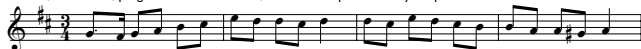
Frase 6, puente, progresiones por grados conjuntos y cambio de compás



Frase 7, puente, segunda sección, melodía repetitiva y conclusión



Frase 8, sexto tema, progresiones descendentes, vuelve el compás ternario y tempo lento

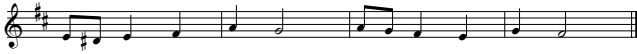


Frase 9, séptimo tema, movimiento por grados conjuntos



continúa...I

Frase 10, séptimo tema transportado un tono abajo



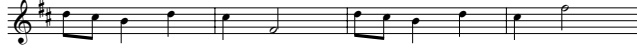
Frase 11, octavo tema en progresión descendente



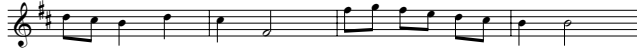
Frase 12, octavo tema con variación al final



Frase 13, noveno tema con saltos interválicos ascendentes y descendentes



Frase 14, noveno tema con variación al final



Frase 15, décimo tema con progresiones con melodía repetitiva



Frase 16, undécimo tema, cadencia en movimiento cromático



Frase 17, duodécimo tema, melodía con notas de paso



Frase 18, duodécimo tema, transportado medio tono arriba



## Transcripción del «Jarabe ranchero jalisciense», frases I a 10 [versión de Francisco Sánchez Flores]

Frase 1, primer tema, saludo cantado, melodía secuencial

Cha - ta mia en Guada - la ja - ra si quíe - res te lle - va - ré

Frase 2, primer tema, saludo cantado, con variación al final

a que bai - les el ja - ra - be con el me - ro ca - po - ral

Frase 3, segundo tema, zapateado, progresión descendente y motivo final ascendente por grados conjuntos

Frase 4, segundo tema, zapateado, transportado un tono abajo con variación al final

Frase 5, tercer tema, lazada, melodía repetitiva en progresión

Frase 6, tercer tema, con variación al final

Frase 7, cuarto tema, convite, con canto, progresión ascendente y motivo repetido

Si quíe - res vá - mo - nos te lle - va - ré si quíe - res vá - mo - nos te lle - va - ré

Frase 8, quinto tema, convite, con canto, motivo en progresión

a ver a - que - llo sí sí a ver a - que - llo no no

continúa...

Frase 9, quinto tema con variación al final, convite, con canto



Musical notation for Frase 9, fifth theme with variation at the end, invitation, with song. The notation is on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight measures. The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The third measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The fourth measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The fifth measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The sixth measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The seventh measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The eighth measure has a quarter note G4. The lyrics are: a ver a - que - llo sí sí a ver a - que - llo ques pu - ro pri - mor

Frase 10, sexto tema, «el atole», primera parte, cantado, motivo repetido



Musical notation for Frase 10, sixth theme, «el atole», first part, sung, repeated motif. The notation is on a single staff in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of eight measures. The melody starts with quarter notes G4, A4, B4, and C5. The second measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The third measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The fourth measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The fifth measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The sixth measure has quarter notes D5, C5, B4, and A4. The seventh measure has quarter notes G4, A4, B4, and C5. The eighth measure has a quarter note G4. The lyrics are: Pa - sen a to - mar a - to - le to - dos los que van pa - san - do





## FUENTES CONSULTADAS

- Aguirre Beltrán, Gonzalo (1972), *La población negra en México*, México: FCE.
- Appel, Willi (1979), *Harvard Dictionary of Music*, Cambridge: Belknap.
- Barthes, Roland (1984), *The Fashion System*, Nueva York: Hill and Wang.
- Bauman, Richard (1986), *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Béhage, Gerard (1979), *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Benzi, Mario (1993), «Instrumentos musicales huicholes», en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México: INI, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Blacking, John (1979), *How Musical is Man?*, Seattle: University of Washington Press.
- Bonfil Batalla, Guillermo (1990), *México Profundo: una civilización negada*, México: Grijalbo.
- Brand, Donald D. (1952), «Bosquejo histórico de la geografía y la antropología en la región tarasca», en *Anales del Museo Michoacano*, núm. 5, Morelia: Gobierno del Estado de Michoacán.
- Cárdenas Peña, Enrique (1980), *Tierra Caliente: Porción sureste de Michoacán*, México: Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas.
- Chamorro, Arturo (1994), «La transregionalización del mariachi tradicional: de Michoacán a Colima y de Jalisco a Michoacán», en *Relaciones: Estudios de Historia y Sociedad*, vol. XVI, núm. 60, otoño, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (1997), «El fenómeno de la rítmica combinada en los grupos de tambores y

- ensambles de cuerdas rasgueadas en la tradición del son», en *El rostro colectivo de la nación mexicana*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- (1999), «Organografía de los mariachis tradicionales», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 36, mayo, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Chase, Gilbert (1959), *The Music of Spain*, Nueva York: Dover.
- Fábregas Puig, Andrés Antonio (1986), *La formación histórica de una región: Los Altos de Jalisco*, núm. 5, México: CIESAS.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas Herrera (1994), *Cirilo Marmolejo, Historia del mariachi en la Ciudad de México*, México: Dirección General de Culturas Populares/Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C.
- Fogelquist, Mark Stephen (1975), *Rhythm and Form in the Contemporary Son Jalisciense*, Los Angeles: University of California, tesis de maestría.
- Galarza Cruz, Guillermina (1988), *Evolución del traje regional en Jalisco*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Gamio, Manuel (1979), *La población del Valle de Teotihuacán*, México: INI.
- García Ramírez, Cornelio (1999), «El ambiente mariachero en Tecolotlán», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 36, mayo, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- González, Norma (1975), «Los Planes Multinacionales: investigaciones a nivel latinoamericano», en *Revista INDEF*, núm. 1, Caracas: Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore/Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes.
- Gradante, William (1982), «El Hijo del Pueblo: Jose Alfredo Jiménez and the Mexican Canción Ranchera», en *Latin American Music Review*, vol. 3, núm. 1, primavera-verano, Austin: University of Texas.
- Gutiérrez Sánchez, Adalberto (1992), «La tambora en la región de Cuquío y pueblos aledaños», en *Estudios Históricos*, núm. 49, noviembre, Guadalajara: Centro de Estudios Históricos Fray Antonio Tello.
- Guzmán Betancourt, Ignacio (1992), «Mariachi: en busca del étimo perdido», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 9, agosto, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Hermes, Rafael (1982), *Origen e historia del mariachi*, México: Katun.
- (1992), «La cuna del mariachi por excelencia», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 9, Zapopan: El Colegio de Jalisco.

- Hillerkus, Thomas (comp.) (1994), *Documentación del sur de Jalisco, Siglo XVI*, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Hobsbawm, Eric (1987), *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Imafuku, Ryuttan (1993), «Música y participación corporal en la Semana Santa Cora: una aproximación simbólica y semiótica», en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/INI.
- Jáuregui, Jesús (1990), *El mariachi: símbolo musical de México*, México: INAH/Banpais.
- (1992), «Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra», en *Cuadernos de Estudios Jaliscienses*, núm. 9, Guadalajara: El Colegio de Jalisco/INAH.
- (1993), «Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos», en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México: INI/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Keil, Charles (1979), *Tiv Song, the sociology of art in a classless society*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lavalle, Josefina (1988), *El jarabe... jarabe ranchero o jarabe de Jalisco*, México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza «José Limón», INBA.
- López Cotilla, Manuel (1983), *Noticias geográficas y estadísticas del Departamento de Jalisco*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Loza, Steve (1993), *Barrio Rhythm, Mexican American Music in Los Angeles*, Chicago: University of Illinois Press.
- Luna Ruiz, Xilonen (2004), *Música wixárika entre Cantos de La Luz y Cordófonos*, México: Escuela Nacional de Música, tesis de etnomusicología, UAM.
- Martínez Saldaña, Tomás (1998), *La diáspora tlaxcalteca: colonización agrícola del norte mexicano*, Tlaxcala: Gobierno del Estado/Tlaxcallan.
- Mata Torre, Ramón (1992), «El mariachi multinaciente», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 9, agosto, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- (1993), *El Mariachi*, Guadalajara: edición de autor.
- Méndez, María Águeda y Georges Baudot (1987), «El chuchumbé, un son jacarandoso del México Virreinal», en *Caravelle: Cahiers du Monde*

- Hispanique el Luso-Brésilien*, núm.48, Tolouse: Centre National de la Recherche Scientifique, Université de Toulouse.
- Mendoza, Vicente T. (1943), «El grupo musical mexicano llamado mariachi», en *Revista Universitaria de la Asociación de Post-Graduados y Ex-alumnos de la Universidad Autónoma de Guadalajara*, núm.1, Guadalajara.
- (1984), *Panorama de la música tradicional de México*, México: UNAM.
- Merriam, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Meyer, Jean (1981), «El origen del mariachi», en *Vuelta*, núm. 59, México.
- Meyer, Leonard B. (1956), *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Miller Chernoff, John (1979), *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: University of Chicago Press.
- Muría Rouret, José María (1988), *Breve historia de Jalisco*, Guadalajara: UDEG.
- (1991), *Lecturas históricas del norte de Jalisco*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco/INAH.
- , Cándido Galván y Angélica Peregrina (1987), *Jalisco: una historia compartida*, Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Nava, Fernando (1992), «Danzas con reverencia para una conquista gentil», en *Anuario Antropológico*, núm. 29, México.
- Nketia, Kwabena (1974), *The Music of Africa*, Nueva York: Dover.
- Ochoa, Álvaro (1985), «Pauta indígena y notas de mariachi», en *Música en el Occidente de México*, Zamora: El Colegio de Michoacán, ponencia inédita.
- (1995), *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- (1997), «El mariache como elemento de identidad en el sur de California», en *Fronteras fragmentadas: memorias del XIX Coloquio de Antropología e Historia Regionales*, Zamora: El Colegio de Michoacán.
- Paredes, Américo (1993), *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin: University of Texas/Center for Mexican-American Studies.
- Pearlman Ray, Steven (1984), «Standardization and Innovation in Mariachi Music Performance in Los Angeles», en *Pacific Review of Ethnomusicology*, vol. 1, Los Angeles: University of California at Los Angeles.

- Peirce, Charles S. (1974), *Collected Papers vols. I and II*. (C. Hartshorne y P. Weiss, editores.), Harvard: Harvard University Press.
- Peña, Guillermo de la (1986), *Cambio regional, mercado de trabajo y vida obrera en Jalisco*, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Pérez, Rolando Antonio (1990), *La música afromestiza mexicana*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Reyes, Juan Carlos (1994), «Negros y afromestizos en Colima, siglos XVI-XIX», en *Presencia africana en México*, México: Dirección General de Culturas Populares/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ribera, Juan de (1685), *Ordenanzas, preceptos y direcciones con que el Señor Obispo de Michoacán, previene los curas Beneficiados, doctrineros, jueces eclesiásticos, su estado y feligrecía*, México.
- Rivera Acosta, María Guadalupe y Arturo Chamorro (1999), «El son calentano, el son del sur de Jalisco y el jarabe ranchero», en *Estudios Jaliscienses*, núm. 37, agosto, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Rodríguez Rivera, Virginia y Vicente T. Mendoza (1952), *Folklore de San Pedro Piedra Gorda*, México: INBA.
- Santamaría, Francisco J. (1974), *Diccionario de Mejicanismos*, México: Porrúa.
- Saldívar, Gabriel (1934), *Historia de la música en México*, México: Secretaría de Educación Pública/Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.
- (1937), *El jarabe. Baile popular mexicano*, México: Talleres Gráficos de La Nación.
- Sánchez Díaz, Gerardo (2001), *La costa de Michoacán: economía y sociedad en el siglo XVI*, Morelia: Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Sánchez Flores, Francisco (1956), *La vida y la muerte entre los tlajomulcas*, Guadalajara: Biblioteca de Autores Jaliscienses Modernos.
- (1976), *Mariachi sin trompeta*, México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana.
- Santiago González, Natividad de (1983), *Método práctico de guitarrón / Pratical Method for the Guitarron*, (traducción al inglés por Jonathan Clark), México: Cuicatl.

- Sheehy, Daniel (1976), *The Son Jarocho: History, Style and Repertory of a Changing Mexican Musical Tradition*, Los Angeles: University of California, tesis de maestría en Música.
- Siméon, Rémi (1992), *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México: Siglo XXI.
- Sonnichsen, Philip (1984), «Influencias tradicionales en el pensamiento contemporáneo musical entre latinos en California», México, Segunda Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología, ponencia inédita.
- Stanford, Thomas (1963), «Lírica popular de la costa michoacana», en *Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, tomo XVI, México: INAH.
- (1968), *Catálogo de grabaciones del Laboratorio de Sonido del Museo Nacional de Antropología*, México: INAH.
- (1980), *El son mexicano*, SEP-80, núm. 59, México: FCE.
- Stevenson, Robert (1986), «La música en el México de los siglos XVI al XVIII», en Julio Estrada (ed.), *La música en México: período virreinal*, México: UNAM.
- Steward, Julian (1955), *Theory of Culture Change*, Urbana: University of Illinois Press.
- Téllez Girón, Roberto (1993), «La fiesta de las Pachitas en 1939», en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México: INI/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Urrutia, Cristina (1984), *Origen y evolución del mariachi*, Guadalajara: Sociedad de Amigos del Museo Regional de Guadalajara.
- Vázquez, Lourdes Celina (1993), *Identidad, cultura y religión en el sur de Jalisco*, Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Vázquez Valle, Irene (1976), *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara: Gobierno del estado de Jalisco.
- (1993), «Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayaes», en Jesús Jáuregui (ed.), *Música y danzas del Gran Nayar*, México: INI/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.
- Weigand, Phil C. (1992), *Ensayos sobre el Gran Nayar, entre coras, huicholes y tepehuanos*, Zamora: El Colegio de Michoacán/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/INI.
- Zingg, Robert M. (1982), *Los huicholes*, tomos I y II, México: INI.

## PERIÓDICOS

*El Occidental*. Guadalajara, 6 de agosto de 1989. Jesús González Gortázar: «La tambora».

*Jalisco: Órgano Informativo del Gobierno del Estado*. Guadalajara, época I, año 2, núm. 19, junio de 1997.

*Público*. Guadalajara, sección Música, 22 de octubre de 1997. Gerardo Beorlegui: «Embajadores de la música mexicana, la Academia Municipal del Mariachi cumple hoy su primer mes».

*Reforma*. México, 31 de diciembre, 1997. Silvia Isabel Gómez y Antonio Beltrán: «Los miedos del mariachi».

*El Informador*. Guadalajara, 1 de febrero, 1998. Ma. Esther Gómez Loza: «Cañadas, Jalisco, a través de su música y sus músicos».

*Público*. Guadalajara, Sección Música, 18 de marzo, 1988. David Dorantes: «Ya suena la fiesta del mariachi, El encuentro internacional comenzará el 28 de agosto».

## FUENTES FONOGRAFICAS

Brandt, Max. (1974), *Misión Nayarit, música de mariachi*, archivos del Instituto Interamericano de Etnomusicología y Folklore, Caracas. Cinta inédita en carrete de 7 pulgadas, grabación de campo en Jesús María, Nayarit, febrero.

Clark, Jonnathan y Strachwitz, Chris (Productores, 1992), «Notas al disco *Mexico's Pioneer Mariachis-Vol.3 Mariachi Vargas de Tecalitlán*». Disco compacto, reedición y mezcla de las primeras grabaciones del mariachi Vargas, de 1937 a 1947, Arhoolie Productions, El Cerrito, California.

Chamorro, Arturo (1982), *Música de arpa grande*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., Guadalajara. Cinta inédita en carrete de 5 pulgadas, grabación de campo en Apatzingán, Michoacán, octubre.

— (1984a), *Música nahua, danza de cuauileros*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., Guadalajara, cinta inédita en carrete de 5 pulgadas, grabación de campo en Pómaro, Michoacán, octubre.

— (1984b), *Música de arpa y entrevista a Santiago Miramón García*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., Guadalajara: cinta in-



- édita en carrete de 5 pulgadas, grabación de campo en Cerro de Ortega, Colima, septiembre.
- (1985), *Música en la Independencia y la Revolución Mexicana*, disco de acetato, 33 rpm., grabación y edición de Arturo Chamorro con el mariachi Los Monarcas, Fonomex-Colegio de Michoacán, Zamora.
- García, Cornelio, Lucía Maya y Alberto Paz (productores) (1997), *Los Centenarios, amapolita morada*, casete, Guadalajara: Sístole Diástole editores/Museo Comunitario de Tecolotlán/ProMúsica.
- García, Cornelio (productor) (2000), *El mariachi de Acatic*, disco compacto, Guadalajara: Dirección de Culturas Populares/Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco/Promúsica.
- Espinoza, Francisco (1983a), *Entrevista al mariachi con tambora*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., Guadalajara. Cinta inédita en casete, grabación de campo en San Antonio de los Vázquez, Jalisco.
- (1983b), *Entrevista a Jesús Salinas*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., Guadalajara. Cinta inédita en casete, grabación de campo en Cocula, Jalisco.
- Llerenas, Eduardo (productor) (1993), *Sones de Jalisco, Mariachi Reyes de El Aserradero*, disco compacto con grabaciones de campo de Eduardo Llerenas y Enrique Ramírez de Arellano en Zapotiltic, Jalisco, México: Discos CoraSon/Música Tradicional.
- Moreno Rivas, Yolanda (1989), *Historia de la música popular mexicana*, México: Alianza Editorial Mexicana.
- Rico Mora, Gabriel (productor) (1998), *Sones Planecos: Repertorio Viejo. Nuevo Alma de Apatzingán*, casete, Morelia: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Instituto Michoacano de Cultura.
- Rivera Acosta, María Guadalupe y Arturo Chamorro (1998), *Entrevista al Mariachi con Tambora de Acatic, Jalisco*, archivos de Parceiro: Danza y Percusión Étnica, S.C., cinta inédita en casete, Zapopan.
- Rodríguez, Gerardo (productor) (1994), *El Mariachi es de Cocula: historia, canciones y testimonios de Cocula, Jalisco*, casete, Guadalajara.
- Stanford, Thomas (1990), *Mariachi de Tuxpan, Jalisco*, Archivos de la Direc-

- ción General de Culturas Populares, cinta inédita en carrete de 7 pulgadas, grabación de trabajo de campo en Tuxpan, Jalisco, México.
- Strachwitz, Chris y Jonathan Clark (productores) (1992), *Mexico's Pioneer Mariachis-Vol.3 Mariachi Vargas de Tecalitlán*, disco compacto, reedición y mezcla de las primeras grabaciones del Mariachi Vargas, de 1937 a 1947, El Cerrito, California: Arhoolie Productions.
- (1993), *Mariachi Coculense «Rodríguez» de Cirilo Marmolejo 1926-1936*, disco compacto, colección Mexico's Pioneer Mariachi, vol. 1, El Cerrito, California: Arhoolie Productions.
- (1994), *Mariachi Tapatío de José Marmolejo*, disco compacto, colección Mexico's Pioneer Mariachi, vol. 2, El Cerrito, California: Arhoolie Productions.
- (1998), *Cuarteto Coculense: The Very First Mariachi Recordings, 1908-1909, Sonas Abajeños*, disco compacto, colección Mexico's Pioneer Mariachi, vol. 4, El Cerrito, California: Arhoolie Productions.
- Vázquez Valle, Irene (productora) (1976), *El son del sur de Jalisco*, disco de acetato, 33 rpm., grabaciones de campo de Irene Vázquez en Tecalitlán, San Gabriel, Sayula, Tomatlán, Totolimispa, Zapotiltic, México: INAH, (Serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, núms. 18 y 19).
- Yurchenco, Henrietta (productora) (1948), *Indian Music of Mexico*, disco de acetato, 33 rpm., grabaciones de campo de Henrietta Yurchenco en Huilotita, Jalisco, Nueva York: Ethnic Folkways.
- Primer Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (2002), Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco/Conaculta/Estudios Huehuecuícatl.
- Segundo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (2003), Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco/Conaculta/Estudios Huehuecuícatl.
- Tercer Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (2004), Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco/Conaculta/Estudios Huehuecuícatl.
- Cuarto Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional* (2005), Guadalajara: Secretaría de Cultura Jalisco/Conaculta/Estudios Huehuecuícatl.





Lic. Francisco Javier Ramírez Acuña  
*Gobernador Constitucional del Estado de Jalisco*

Mtro. Gerardo Octavio Solís Gómez  
*Secretario General de Gobierno*

Sra. Sofía González Luna  
*Secretaria de Cultura*

Arq. Salvador de Alba Martínez  
*Director General de Patrimonio Cultural*

Sra. Patricia Urzúa Díaz  
*Directora General de Fomento y Difusión*

Lic. Luis Manuel Cadavieco Alarcón  
*Director de Publicaciones*

Lic. Ignacio Bonilla Arroyo  
*Director de Culturas Populares*

Soc. Luis Antonio González Rubio  
*Coordinador Académico del Proyecto*  
*«Las Culturas Populares de Jalisco»*



MARIACHI ANTIGUO, JARABE Y SON  
se imprimió y encuadernó en noviembre de 2006  
en Zafiro Editores, S.A. de C.V., Carteros 86,  
colonia Moderna, 44190, Guadalajara, Jalisco.  
El tiro constó de 1 000 ejemplares.

*Diseño editorial:* Avelino Sordo Vilchis ~ *Composición tipográfica:* RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL ~  
*Fotografías:* Adriana Hernández Esquer/ Secretaría de Cultura, Dirección de Comunicación Social, ex-  
cepto p. 70: María Guadalupe Rivera Acosta ~ *Cuidado del texto:* Víctor Arroyo Domínguez ~ *Fotocom-*  
*posición:* EL INFORMADOR











Para comprender el mariachi en sus múltiples dimensiones, es preciso mirar y reconocer sus facetas como práctica social, religiosa o simbólica; sus significados sociales; su vinculación con el mundo del espectáculo y las tradiciones inventadas en el terreno del mal entendido baile folclórico; su variada dotación de instrumentos que nos hacen entender una fusión de conceptos sonoros al servicio del arreglo musical; su modernización en sonido e imagen; sus profundas raíces en la vida social y religiosa campesina de donde surgen las categorías regionales de sus géneros como el jarabe, el son serrano, el son abajeño, el son alteño, el son de tarima, las canciones y alabanzas a las vírgenes regionales; la transnacionalización del ensamble y su proceso de evolución, que se mueve entre identidad, símbolo y negocio.



**EL INFORMADOR**  
DIARIO INDEPENDIENTE

**CONACULTA**  
CULTURAS POPULARES E INDÍGENAS

  
EDITORIAL AGATA



  
EL COLEGIO DE  
JALISCO