

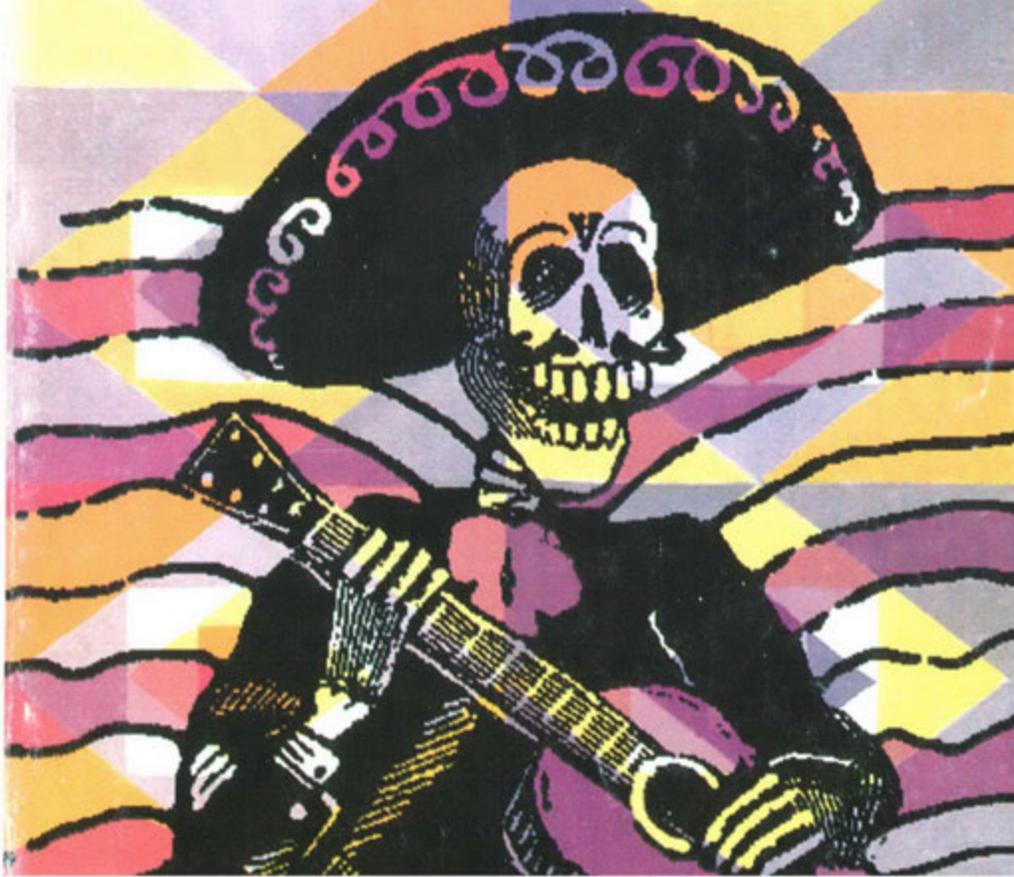
8710

LOS MARIACHIS DE MI TIERRA... • Jesús Jáur

LOS MARIACHIS DE MI TIERRA...

noticias, cuentos, testimonios y conjeturas:
1925-1994

Jesús Jáuregui (comp.)



CB710



Dirección
General de
CULTURAS POPULARES

CENTRO DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN



Clasif. _____

Adq. _____

Fecha _____

Proced. _____

LOS MARIACHIS DE MI TIERRA...

noticias, cuentos, testimonios y conjeturas:
1925-1994

Jesús Jáuregui



**BIBLIOTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION**
Dirección General de Culturas Populares



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes
CULTURAS POPULARES

CULTURAS
POPULARES
DE MEXICO

**LOS MARIACHIS
DE MI TIERRA...**

Primera edición: 1999

D.R. © Dirección General de Culturas Populares
Av. Revolución 1877, 6o. piso,
C.P. 01000, San Ángel
México, D.F.

ISBN 970-18-2415-6

Impreso y hecho en México

Índice

Prólogo	11
Introducción	13
Los trovadores vernáculos y el concierto de ayer de <i>Excelsior</i>	19
Una bella manifestación de arte popular mexicano, <i>Manuel G. Linares</i>	22
El mariachi de Cocula, <i>Jacobo Dalevuelta</i>	26
La "Diana" y el "Adiós", de la misma época, <i>Jacobo Dalevuelta</i>	32
Mariachis de Colima, <i>José Guadalupe Montes de Oca</i>	37
La tristeza del mariachi, <i>Manuel Horta</i>	41
El último charro, <i>Francisco Rojas González</i>	43
El jarabe tapatío, <i>José Guadalupe Montes de Oca</i>	55
Folklore, nacionalismo y mariachi, <i>José Gómez Ugarte</i>	69
Una conjetura sobre la palabra "mariachi", <i>Victoriano Salado Álvarez</i>	74
Los cancioneros, los mariachis y el jarabe tapatío, <i>Higinio Vázquez Santana</i>	76
El Guapo, <i>Gregorio Torres Quintero</i>	89
Nociones de la historia del mariachi, de los sones y del jarabe, <i>Miguel Galindo</i>	97
Mariachis en Chapala, <i>Salvador Novo</i>	135
Carta a Lázaro Cárdenas, <i>Cirilo Marmolejo</i>	138
Nombramiento de Cirilo Marmolejo como cancionero del D.F.	140
Los famosos mariachis de Cocula. El vocablo "mariachi", <i>José Ignacio Dávila Garibi</i>	141
¡Ay Jalisco, no te rajes!, <i>Aurelio Robles Castillo</i>	145
La música popular de Jalisco, <i>Rubén María Campos</i>	151
Toda nuestra América se expresa cantando y danzando de un modo muy cercano a nuestro corazón, <i>Ana S. Cabrera</i>	153
Mariache o mariachi, <i>Francisco J. Santamaría</i>	164

Mariachis a todo trapo, <i>VI.C</i>	167
La primera orquesta de tipo mariachi, <i>Gerónimo Baqueiro Foster</i>	172
Mariachi tapatío, <i>Enrique Pérez Arce</i>	173
Soy jalisciense y nací en Cocula, <i>Rafael Méndez Moreno</i>	177
Los mariachis, <i>Juan Rejano</i>	180
Mariachi, <i>Leovigildo Islas Escárcega</i>	183
Mariachi o mariache, <i>Leovigildo Islas Escárcega</i>	184
Mariachi, <i>Otto Mayer Serra</i>	185
México de día y de noche. Lección en El Tenampa, <i>José Alvarado</i>	188
El mariachi, <i>Salvador, Chava, Flores</i>	191
Mariachi Vargas de Tecalitlán, <i>Salvador, Chava, Flores</i>	193
Mariachi Perla de Occidente, <i>Salvador, Chava, Flores</i>	195
Los Huicholes Musicales, <i>Salvador, Chava, Flores</i>	197
El galicismo <i>mariachi</i> , <i>José Guadalupe Zuno</i>	199
El Tenampa, <i>Erico Verissimo</i>	200
El mariachi	206
El mariachi es jalisciense (pertinente aclaración) <i>José Cervantes Ramírez</i>	208
La Plaza Garibaldi, <i>Elena Poniatowska</i>	213
El mariachi, <i>José Cervantes Ramírez</i>	216
Apuntes sobre la música de mi tierra, Cocula, <i>Rafael Méndez Moreno</i>	219
Teoría del mariachi, <i>Salvador Novo</i>	230
El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra "mariachi", <i>Gerónimo Baqueiro Foster</i>	233
Alma de México: el jarabe tapatío y el mariachi, <i>Heriberto García Rivas</i>	236
Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, el mejor mariachi de México, <i>Orfeón Videovox</i>	240
El mariachi como antropónimo: Evaristo Lerma Ríos, alias el Mariachi, <i>Salvador Gutiérrez Contreras</i>	249
El mariachi, <i>Roberto Franco Fernández</i>	257
El mariachi mexicano, <i>Pedro Castillo Romero</i>	260
Los mariachis, <i>Juan S. Garrido</i>	278
El Mariachi Coculense, <i>Dolores Roldán</i>	282
Testimonios, <i>Roberto Franco Fernández</i>	289
¿Cómo nació en Costa Rica la palabra "mariachis"?, <i>José Figueres</i>	305
Los mariachis, <i>Gutierre Tibón</i>	309
El mensaje de Silvestre Vargas: muero feliz, porque el mariachi llegó del pueblo al mundo entero, <i>Carlos Henze</i>	311

El mariachi es de Nayarit, no de Jalisco, <i>J.A.</i>	314
Chimalhuacán legendario: cuna, infancia y plenitud del mariachi. Nueva Galicia: crisol de músicos de una época, <i>Francisco Sánchez Flores</i>	317
El mariachi, ensayo de aproximación a su esencia, <i>Edgar Gabaldón Márquez</i>	332
Los mariachis. Origen y desarrollo del conjunto folklórico nacional, <i>María de los Ángeles Blanco</i>	351
De Jalisco para todo México, con mariachis, <i>Heriberto Moreno García</i>	366
¡Mariachi, alegría ocotlense!, <i>José María Angulo</i>	369
El mariachi en Ameca a principios de siglo, <i>Roberto Franco Fernández</i>	376
Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939), <i>Nicolás Torres Vázquez</i>	380
Mariachis que nada le piden a los mexicanos, con una sola diferencia: todos son negritos, <i>Raúl Ochoa Rincón</i>	396
La cuna del mariachi por excelencia, <i>Hermes Rafael [Méndez Rodríguez]</i>	398
¿Qué pasa allí? Fiestas chafas, <i>Margarita Michelena</i>	421
En pie toda la noche. Donas y mariachis para llevar, <i>Bill Higgins</i>	424
El ritmo del mariachi, <i>Marc Lacey</i>	427
Los charros del sur, <i>Carlos Millet</i>	430
La cuna del mariachi, <i>Efraín de la Cruz</i>	439
¡No te rajés, mariachi!, <i>René Villanueva</i>	455
Noticia sobre los autores.....	458

Prólogo

Durante el siglo que corre se produjeron en nuestro país una serie de procesos culturales relevantes que han fijado marcas fundamentales para nuestra identidad nacional contemporánea.

Está de más señalar que el conjunto musical conocido como "el mariachi" es de los más significativos; su importancia está a la vista en la vida cotidiana de nuestras ciudades y pueblos. En el exterior se ha convertido en un símbolo indiscutible de la mexicanidad.

El mariachi tiene su antecedente más remoto en los pueblos indios del occidente de México, los cuales al incorporar a su música instrumentos de cuerda y estructuras musicales de origen europeo, le dieron acta de nacimiento.

Los registros históricos del mariachi aparecieron con relativa profusión en el siglo pasado, pero indudablemente en los últimos sesenta años es cuando se convierte en uno de esos poderosos símbolos de una sensibilidad y un estilo de vida que concita las emociones nacionales.

Así pues, esta manifestación artística surgida en el medio rural acompañó con puntualidad las etapas de institucionalización y urbanización del país. Igualmente, permitió que el doloroso proceso de desarraigo que implica todo tránsito de lo rural a lo urbano no partiera de una negación del origen y una aceptación acrítica del destino. El mariachi también posibilitó que este proceso se acompañara con el "itacate" de un sentimiento y unas marcas de identificación que se "amancebaron" en las ciudades. Coincidió, soportó, salió airoso y renovado en la primera batalla de los medios de comunicación que significó la generalización de la radio, el cine y, poco después, la televisión.

Si bien en su expansión moderna ha logrado ubicarse como símbolo de "lo mexicano" en general, en sus orígenes era una música de carácter local y comarcano poco conocida en otras regiones del país, aunque emparentada con la de ellas.

En el nivel internacional es indudablemente un caso singular; más de cuarenta países del mundo tienen sus propios mariachis que cantan en español o en sus propias lenguas y usan la indumentaria reconocida como la apropiada para este tipo de conjuntos.

Dada su importancia y particularidad resultaría obvio suponer la existencia de una infinidad de estudios, análisis y recopilaciones que dieran cuenta de este elemento tan difundido de nuestra cultura. No es así: poco, muy poco se ha hecho en este sentido. Podríamos decir que es hasta hoy cuando empieza una corriente de investigación seria y metódica en torno al mariachi.

Jesús Jáuregui es el primer etnólogo mexicano que ha aceptado el reto de estudiar el mariachi. Desde hace una década ha publicado varios ensayos —entre los que destacan “El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, “Mariachi tradicional y mariachi moderno”, “Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra” y “Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos”—y en 1990 presentó el libro *El mariachi. Símbolo musical de México*, una historia de esta institución pensada desde el ámbito de la antropología. Con sus trabajos, que conjugan la indagación directa con la referencia a los autores que lo precedieron, empezamos a conocer de manera sistemática y rigurosa este mariachi, tan próximo y tan lejano.

Nos congratulamos de que Jáuregui haya elegido a la Dirección General de Culturas Populares del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para iniciar la edición de una serie antológica sobre el mariachi, en la que pondrá a disposición de los interesados la mayoría de los escritos referentes a esta temática.

José Manuel del Val Blanco

Introducción

El mariachi es una tradición que comprende el canto, la música, la danza y la fiesta. El pueblo del occidente de México —los actuales estados de Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y parte de Sinaloa, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato y Guerrero— la forjó durante el periodo colonial y decimonónico de nuestra historia. En tanto grupo musical, se trata básicamente de un conjunto cordófono, variante del complejo novohispano de arpa-violín (ravel)-vihuela-guitarra que, poco a poco, logró la fusión de melodías y ritmos de raigambre indígena con los llegados del área mediterránea, África subsahariana —algunas veces aclimatados previamente en el Caribe— y la porción asiática y melanésica que tenía tráfico con América.

A finales del siglo XVIII ya estaban conformados los géneros mayores, resultado de un proceso en el que el acriollamiento de elementos foráneos tuvo un papel importante: los jarabes y los sones para el ámbito secular, y los minuetes para el religioso. La tradición del mariachi consiste, así, en una macrovariante de estos géneros, caracterizados por el estilo étnico regional del occidente de México. Por supuesto que en el interior de esta área, cada subregión le imprimió una tonalidad estilística peculiar al privilegiar algún instrumento o matizar los sones bajo las características de potorriscos, valonas, sones de tarima, chilenas, gustos...

Esta tradición, como todas las manifestaciones folklóricas, lejos de mantenerse estática siguió difundiéndose con una dinámica particular. De esta forma, a lo largo del siglo XIX se desarrollaron los géneros de la canción y el corrido, y específicamente en la segunda mitad de dicha centuria se incorporaron y adaptaron otros cinco géneros europeos: el vals, la polka, el chote, la mazurka y la marcha.

El mariachi, en tanto tradición regional, constituye un elemento de un complejo macro-sistema que incluye en el código del canto a las alabanzas y los alabados; en los códigos de la música, la danza y el teatro a diversas danzas religiosas, pastorelas y judeas; en el código de las "llamadas", a la chirimía, la banda, las campanas, la matraca, el

cuerno, los cohetes de trueno y de luz, los disparos de arma de fuego y los instrumentos de llamadas venatorias (para el jaguary el venado). Entre todos estos elementos se presentan oposiciones, intercambios y sustituciones de acuerdo con el contexto festivo, el ámbito religioso o secular y el momento del ciclo ritual anual, los cuales hemos esbozado en nuestro ensayo "El mariachi como elemento de un sistema folklórico".¹

Durante el siglo pasado, en no pocas ocasiones y en varias subregiones, el mariachi fue despreciado por las élites y llegó a ser prohibido brevemente por el gobierno de Michoacán en 1901.

Pero, dos veces en este siglo (1905 y 1907), mariacheros de Jalisco fueron llevados a la capital, bajo los auspicios de hacendados y del gobierno de su estado, para tocar en fiestas oficiales porfirianas. A partir de 1908, un mariachi, que se denominó Cuarteto Cocolense, realizó grabaciones para varias compañías disqueras norteamericanas. Ya en el periodo posrevolucionario, nuevamente algunos políticos jaliscienses propiciaron que mariachis de Cocula viajaran a la ciudad de México para ofrecer conciertos radiofónicos y audiciones ante el público universitario. Luego, estos conjuntos se vieron obligados a probar fortuna por su cuenta, como músicos populares en las calles, plazas, mercados y cantinas de la capital. Allí tuvieron que competir con grupos musicales llegados de todas las regiones de la república. Un proceso semejante se daba en la zona de Guadalajara, donde la concentración de mariachis tenía como centro El Parián de San Pedro Tlaquepaque.

A finales de la década de 1920, los mariachis ya grababan con asiduidad en las compañías disqueras y habían viajado al extranjero en representación de la música mexicana. Y no les faltaba cierto apoyo oficial; cuando era posible tocaban en funciones folklóricas, auspiciadas por la Secretaría de Educación Pública. El Mariachi de Cirilo Marmolejo amenizó la campaña política de Lázaro Cárdenas y, en 1934, el de Silvestre Vargas fue traído de Tecalitlán para tocar en su toma de posesión presidencial. Mientras el primero era contratado por el Departamento del Distrito Federal para trabajar de fijo alternando con la Banda de Policía, el segundo ingresaba a la radiodifusora XEW, La Voz de la América Latina desde México. El Mariachi de

¹Jesús Jáuregui, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, edición Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio, México, INAH/CEMCA/IFAL, 1987, pp. 93-126.

Concho Andrade, por su parte, consolidaba a El Tenampa como el centro mariachístico popular de la ciudad de México.

No obstante, una confirmación de que todavía en esa época el arraigo del mariachi era fundamentalmente regional es que, de las tres historias de la música mexicana publicadas alrededor de 1930, sólo en la de Miguel Galindo² (jalisciense radicado en Colima), se hace referencia explícita a dicha tradición, no así en las de Rubén M. Campos³ (guanajuatense) y Gabriel Saldívar⁴ (tamaulipeco).

El gran cambio del mariachi, que a la postre lo llevaría a convertirse en "el conjunto nacional", se inició claramente a mediados de la década de 1930, en pleno periodo cardenista. Los medios masivos de comunicación, aprovechando el acentuado ambiente nacionalista lograron, a partir de algunos mariachis de Jalisco, un estilo comercial pregonado con éxito como "netamente campesino y profundamente tradicional". Fue tal la transformación que, de hecho, crearon un nuevo mariachi: modificaron sus melodías bajo la batuta de músicos "de nota"; autores ajenos a la tradición del occidente mexicano se dieron a la tarea de escribir las letras; se abrevió la duración de las ejecuciones para ajustarlas al tiempo requerido por los discos; a los músicos se les impuso el atuendo de "charros" y se les sugirió adoptar una actitud teatral mientras tocaban, y se alteró drásticamente su balance instrumental, pues la trompeta pasó a ser indispensable.

La capacidad de adaptación de los mariacheros fue notable. Como músicos líricos se acoplaron con compositores y cantantes "de nota" y demostraron su genio musical al adecuar sus ejecuciones a la peculiaridad de la voz de cada intérprete.

El mariachi moderno, modificación del tradicional, fue difundido con gran éxito por las compañías radiodifusoras, disqueras y cinematográficas, de tal forma que ha llegado a ocupar un lugar indiscutible en la cultura y la identidad mexicanas. Hoy es nada menos que el símbolo musical de México. Como tal se exportó, a partir de la posguerra, sobre todo a Centro y Sudamérica y a Estados Unidos, de tal manera que en la actualidad el género mariachístico forma parte de la música universal.

²Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, 1, Colima, Tipografía de El Dragón, 1933.

³Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical de México (1525-1925)*, México, Talleres Gráficos de la Nación/SEP, 1928.

⁴Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México (épocas precortesiana y colonial)*, México, SEP/INBA, 1934.

El contexto social de este nuevo mariachi es suprarregional y gira definitivamente en torno a los medios de comunicación masiva. En este caso el mariachi interactúa con otros géneros del repertorio musical: sucesivamente, el bolero, la cumbia, la música "tex-mex", melodías de éxito internacional y la música clásica.

Paradójicamente, el conocimiento acerca del mariachi no corresponde a su fama. Holgadamente contamos con los dedos de las manos los libros que lo abordan ex profeso: la biografía de un mariachero, seguida de diez apéndices, y escrita por un venezolano;⁵ el ensayo de un coculense cuyo objetivo es demostrar que el origen del mariachi está en su terruño y que la etimología de esta palabra se asienta en la lengua coca;⁶ una apretada síntesis antropológica e histórica del proceso por el que el mariachi se convirtió en símbolo musical de México, apoyada en los testimonios gráficos correspondientes;⁷ la narración, en tono humorístico, de las giras europeas del mariachi Los Jicotes;⁸ una compilación que congrega tres artículos propios y nueve de otros autores;⁹ una versión del papel de Cirilo Marmolejo en la conformación del mariachi moderno;¹⁰ un opúsculo preparado por encargo del ayuntamiento de dicha ciudad con el objetivo de mostrar que "de Cocula es el mariachi"¹¹ y, finalmente, la historia, escrita en "spanglish" a partir de entrevistas y testimonios periodísticos, de las películas *El mariachi* (1993) —postulada como fundadora del nuevo género "taco western"— y su continuación *Desperado (Pistolero)*, 1995.¹² Es significativo que la mayoría de estas obras se hayan realizado en los últimos cinco años.

⁵Édgar Gabaldón Márquez, *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico según los apuntes de...*, Caracas-México, J.M. Castañón Editor, 1981.

⁶Hermes Rafael [Méndez Rodríguez], *Origen e historia del mariachi*, México, Katún (Serie Regional, 1), 1982.

⁷Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, México, INAH/Banpaís, 1990.

⁸Federico Arana, *Yo, mariachi*, México, Editorial Joaquín Mortiz (Cuarto creciente), 1991.

⁹Álvaro Ochoa, *Mitote, fandango y mariacheros*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 1992.

¹⁰Jesús Flores y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*, México, Asociación de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares del CNCA, 1994.

¹¹Antonio Villacis y Francisco Francillard, *De Cocula es el mariachi 1545-1995. 450 años de música coculense* (Colección Voz de la tierra), Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco y Presidencia Municipal de Cocula, Jal., Guadalajara, 1995.

¹²Molina Rafael, *De El mariachi a pistolero. Un corrido cinematográfico fronterizo*, México, Editorial Océano, 1995.

El Colegio de Jalisco publicó en el número 9 de su revista *Estudios Jaliscienses* cuatro de las ponencias presentadas en el Coloquio El Mariachi. Aproximación a su historia¹³ y la ponencia de Jáuregui¹⁴ como el número 9 de los *Cuadernos de Estudios Jaliscienses* en 1992. Por cierto que Mata Torres¹⁵ tiene concluido un libro sobre los mariachis en Jalisco y en Estados Unidos se han presentado varias tesis sobre el tema: Borchard estudia el patrón rítmico como principio de organización melódica en los sones de mariachi;¹⁶ Fogelquist analiza el ritmo y la forma en el son jalisciense contemporáneo;¹⁷ Bennett presenta una guía para la ejecución de la trompeta mariachera en las escuelas,¹⁸ y Pearlman se refiere a la música de mariachi en Los Ángeles.¹⁹

El año de 1925 marca un partaguas en los textos sobre el mariachi. Hasta entonces sólo se cuenta con fuentes, escritas y gráficas, que hacen referencia a esta institución de manera incidental. Hemos logrado reunir alrededor de setenta de ellas que aparecerán con el título *De esta tierra del mariachi... Documentos, notas, remembranzas y decretos: 1722-1925*. El Mariachi de Concho Andrade se presenta en concierto radiofónico para las emisoras de *El Universal* y *Excelsior* en 1925 y acompaña, en conferencias universitarias, al folklorista jalisciense Higinio Vázquez Santana, quien publica la letra de alrededor de setenta y cinco "sones de Jalisco, Michoacán, Guanajuato y Guerrero cantados por el Mariachi de Cocula".²⁰

La presente antología parte de dicho año y congrega textos de periodistas, aficionados, poetas, folkloristas, literatos, filólogos, músicos, mariacheros, historiadores y musicólogos. Tenemos prepara-

¹³Véase en la revista mencionada las ponencias de Ignacio Guzmán Betancourt, Hermes Rafael [Méndez Rodríguez], Ramón Mata Torres y Álvaro Ochoa.

¹⁴Jesús Jáuregui, "Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra", en *Cuadernos de Estudios Jaliscienses*, núm. 9, El Colegio de Jalisco/INAH, Guadalajara, 1992.

¹⁵Ramón Mata Torres, "Jalisco y sus mariachis", mecanografiado, Guadalajara, Instituto Cultural Cabañas, 1992.

¹⁶Don Borchard, "The Mariachi Sones: The Rhythmic Pattern as a Principle of Melodic Organization", tesis de maestría, Los Ángeles, University of California, 1965.

¹⁷Mark Stephen Fogelquist, "Rhythm and Form in the Contemporary 'Son Jalisciense'", tesis de maestría, Los Ángeles, University of California, 1975.

¹⁸James Gordon Bennett, "A Guide for the Performance of Trumpet Mariachi Music in Schools", tesis de doctorado, Texas, North Texas State University, 1979.

¹⁹Steven Ray Pearlman, "Mariachi Music in Los Angeles", tesis de doctorado, Los Ángeles, University of California, 1988.

²⁰Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados*, México, Imprenta M. León Sánchez, s.f., t. I; y *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados*, México, s.e., t. II, 1925.

do el tercer volumen de esta trilogía con el título *Y el mariachi sueña... Artículos, ensayos, reportajes e hipótesis: 1940-1995*, en el que se incluirán principalmente los trabajos que desde 1940 se han destinado al ámbito académico. La frontera entre el presente volumen y el tercero que anunciamos no es tajante y, más bien, marca una diferencia en intención y rigor general.

Aunque estas tres obras en secuencia pretenden poner a disposición del lector un compendio de lo que se ha escrito acerca del mariachi, algunos textos seguramente han escapado a nuestra investigación. Por otra parte, falta completar la perspectiva con una detallada indagación discográfica y filmográfica y, sobre todo, con la recuperación para la memoria escrita de la memoria oral sobre el mariachi.

Los textos se presentan en orden cronológico para facilitar el seguimiento del desarrollo de los estudios sobre este tema. Varios de estos trabajos son hasta cierto punto repetitivos, pero nuestra intención es ofrecer —con la trilogía aludida— un compendio que proporcione al lector los referentes significativos para la discusión. Por tal razón, nos hemos abstenido de comentar directamente los planteamientos expresados por los autores de los textos antologados. Nuestro punto de vista ya está expuesto en varios artículos y ensayos, y particularmente en el libro *El mariachi. Símbolo musical de México* (1990). En este volumen el tema es abordado desde diferentes perspectivas: se presentan testimonios de la llegada y el arraigo del mariachi en la capital mexicana; reportajes sobre los mariachis de ciertas regiones; tratamientos literarios en los que se hace referencia a ellos; planteamientos sobre su origen; propuestas sobre la etimología de la palabra mariachi; definiciones; una propuesta sobre el origen del vocablo como antropónimo; apologías sobre Cocula como cuna del mariachi; autobiografías de mariacheros; comparaciones entre el mariachi tradicional y el moderno, y reportajes sobre el tema publicados en el extranjero. Algunos capítulos tratan más de algunos de los temas contemplados en esta antología.

Esperamos que nuevas investigaciones saquen a la luz datos que no nos fue posible conocer hasta hoy y que corrijan o corroboren lo expuesto por unos y otros. Sobre todo, deseamos que un conocimiento más profundo del mariachi no aminore el gusto del pueblo mexicano y latinoamericano por su música: indudable elemento de nuestro estilo étnico.

Jesus Jáuregui

Los trovadores vernáculos y el concierto de ayer de *Excélsior**

Nuestro concierto de anoche debe considerarse como una de las más bellas notas de arte. La primera parte quedó integrada por elementos de indiscutible valía, tales como Pilar Landeta, Thais García y Joaquín Álvarez, discípulos de Lupe Medina de Ortega, la profesora de canto más joven de México, que en velada próxima demostrará a los oyentes de nuestra estación su formidable escuela y su estupenda voz de contralto, capaz de abordar desde el principio hasta el fin la *Carmen* de Bizet.

Las dos sopranos, señoritas García y Landeta, revelan, además de su propio temperamento, la fidelidad a la escuela de su inteligente maestra. Cantaron de modo insuperable, la primera de ellas, "Mistristezas" de Villanueva, y "Vissi d'arte" de la *Tosca*; y la segunda, "Comme la nuit" de Carl Bohm y "Un Bel di' vedremo" de *Madame Butterfly*. Poseen bella voz y facultades bastantes para alcanzar los más ruidosos éxitos. El joven Joaquín Álvarez cantó "Peregrina" (canción yucateca) de Palmerín y "Una furtiva lágrima", romanza que queda admirablemente dentro de la esfera de su delicada y bien timbrada voz de tenor lírico. Álvarez demuestra una gran afición. Será de los que en poco tiempo conquistan el don natural de la voz y el desenvolvimiento necesario para emitir con llaneza.

* Anónimo, *Excélsior*, t. IV, año IX, México, 4 de agosto de 1925, p. 4.

La señorita Carmen Afif, discípula de la señorita Carmen Chaix, es dueña de una técnica precisa y bien delineada. En el piano tocó con admirable claridad la "Polonesa militar" de Chopin; "Pastoral" de Mozart, y *Narcisus* de Nevin, obras todas que presentan grandes dificultades y requieren temperamento.

La segunda parte, según lo anunciamos en su oportunidad, estuvo a cargo del ya famoso mariachi tapatío, traído a esta capital por los adictos a los más bellos sonos costeños, señores Alfredo Romo e Ignacio Solórzano Reynoso, quienes con toda gentileza accedieron a que el mariachi deleitara desde nuestra estación difusora a los devotos del verdadero arte vernáculo. No fueron pocas las felicitaciones que recibimos telefónicamente por este acierto.

Es verdad que, desgraciadamente, existen muchos mexicanos que todavía no conceden a estas auténticas manifestaciones de belleza toda la importancia que tienen, pero lo es también que una gran mayoría rechaza las mistificaciones, las teatralizaciones de este género de canto y música que debería pasar con mayor pureza y fidelidad a las grandes orquestas; que debería recogerse del campo reducido en donde se encuentra para darle la divulgación que se merece. De tal empresa, que consideramos muy especialmente de la obligación oficial, dependería acabar con los amaneramientos y cursilerías que tienen en gran parte invadido el medio artístico nacional.

Algo se ha logrado, sin embargo, pero vivamente deseamos que el arte nuestro —y ninguno tan nuestro— llegue a dominar de un modo completo, para lo cual la estación difusora de *Excélsior* se propone fortalecer la campaña iniciada, estimulando todas aquellas manifestaciones vigorosas y de indiscutible e insuperable belleza autóctona.

Los heraldos de esta campaña han sido los humildes trovadores de Cocula, Concepción Andrade, Casimiro Contreras, Antonio Partida, Pablo Gómez, Salvador Flores y Agapito Ibarra, sexteto de verdaderos artistas que hacen sentir a cuantos los escuchan el ritmo de la "suave patria" y la sincera nostalgia por el campo y las sierras, en donde vaga incólume el alma nacional:

Frijolito, frijolito
frijolito enredador,
no te vayas a enredar
como se enredó mi amor.

Frijolito, frijolito
que naciste junto al río,
no dejes amor pendiente,
como *dejastes* el mío...

Por nuestros talleres cundió la noticia de la presencia del mariachi y una vez terminado el concierto de radio nuestros obreros, entusiasmados, escucharon el canto regional y prodigaron efusivos aplausos a los simpáticos artistas coculenses.

Una bella manifestación de arte popular mexicano*

Manuel G. Linares

Un originalísimo radio-concierto transmitió anteanoche *El Universal* y La Casa del Radio con la cooperación del Mariachi de Cocula, grupo de artistas populares, verdaderos y notables representantes de la música, la lírica y la poesía indígena, que se encuentran entre nosotros desde hace algunos días.

Antes de la reseña del programa queremos dedicar un elogio y una frase de agradecimiento a los señores diputados Alfredo Romo e Ignacio Solórzano Reynoso, patrocinadores de la venida a México de estos simpáticos "rapsodas" jaliscienses y organizadores de la radio-audición de anteayer; elogios y agradecimientos que dejamos asentados cumplidamente desde estas líneas.

Un magnífico prólogo de Jacobo Dalevuelta

Como prólogo del programa, nuestro caro compañero de redacción, Jacobo Dalevuelta, Ramírez de Aguilar o Machín (que de todos estos nombres goza, como una afirmación más de la multiplicidad de sus talentos), dijo unas bellas y acertadas palabras exponiendo la valía, la originalidad y la significación artístico-popular del mariachi.

* Publicado en *El Universal*, sección extra, t. XXXVII, año IX, México, 9 de agosto de 1925, p. 1

Hay que ir al indio —dijo Dalevuelta— para conocer su bondad y su enorme espiritualidad artística. Al pie de la humilde cama, en el típico bohío, se ve siempre, junto al arma de su defensa campesina, el instrumento en que canta sus penas o sus alegrías; así como manifiesta la impresión recogida por él en sus montañas, en sus praderíos o en sus intuitivas contemplaciones de las cosas y los seres de la naturaleza, especialmente la de los pájaros.

Ramírez de Aguilar, tuvo luego un merecido elogio para la labor que sobre los cantos populares y el folklore viene realizando el distinguido profesor señor Vázquez Santa Ana, presente en nuestro concierto y a quien diferentes veces, desde estas líneas, hemos elogiado también con justicia.

Entre estas manifestaciones mexicanas de arte indígena —afirmó Machín— es notable la labor realizada por los Mariachis de Cocula, jaliscienses, entre los que he pasado horas inolvidables oyéndoles sus cantos y sus sones y sus corridos; grupos sencillos, vernáculos, y notables escuchadores de las voces de cuanto les rodea.

El mariachi —terminó el compañero— arranca, que se sepa, de la época de la Intervención francesa y su voz original significa, en francés, matrimonio, que por una frecuente corrupción vino a parar en "mariachi". El culto escritor e historiador, el señor Salado Álvarez, prometió para en breve un estudio sobre este asunto, que sin duda tendrá verdadero interés.

Con una alabanza para los números del programa terminó Jacobo Dalevuelta su breve y magnífico estudio.

Los mariachis de Cocula

Trátase de un quinteto: Concepción Andrade, guitarra; Pablo Gómez, clarinete; Salvador Flores, vihuela; Antonio Partida, violín, y Agapito Ibarra, séptima; gentes de condición humilde, pintorescos y varios; admirablemente conjuntados en sus canciones, y cuyos instrumentos de cuerda son de una construcción, como ellos mismos, recia y casi primitiva.

Comenzaron su notable concierto (¿por qué no decir concierto?) con la composición musical titulada pomposamente "Al rey de los sones" que, efectivamente, es un "son santiaguero", como le dicen a esa clase de piezas en Cuba, y cuyo ritmo, y a tambor batiente, bailan incansables, días enteros, las gentes de color del trópico. Su similitud es absoluta, llevando la séptima el golpe singular del tambor.

"El frijolito". Una composición de ritmoailable, con copla y estribillo musical, como la "jota" española, de cuyas estrofas ya recogió Dalevuelta algunos admirables ejemplos en *El Universal* recientemente.

"El cuervo". Inconfundible pieza de sabor mexicano, también de ritmoailable, como casi todas las obras del mariachi, y también con letrillas llenas de belleza popular y campesina.

"El temporal". Una pieza francamente de baile; una verdadera "danza" del trópico, con sus "florituras" y todo, en los primeros instrumentos, y en la que la séptima, marca, original y maravillosamente, el verdadero "tiempo" musical de la obra.

Tocaron luego, y esto ya merece párrafo aparte, la obra "El toro"; sin duda de las más originales y típicas, en la que los artistas populares inician y siguen un largo "corrido", preguntándose y contestándose ellos mismos los temas poéticos, en un admirable relato del paisaje, de costumbres y de onomatopeya.

Es "El toro" una escena maravillosa, de fuerte color jalisciense, en la que parece contemplarse, fiel y animadamente reproducida, una feria mexicana, con sus jaripeos, sus desfiles de caballos bravíos, sus toros mugientes, sus "riatas" y sus "crinolinias", sus charros pintureros y retadores, y que termina simpáticamente con la mexicanísima "Diana". Esta pieza por sí sola bastaría para dar fama y nombre al Mariachi de Cocula.

"El zihualteco", "El ermitaño", "Ensalada", "El tecolote", "El ausente", "La iguana" y "Las campanitas", fueron otras tantas composiciones, igualmente llenas de originalidad y de belleza, extraordinariamente celebradas.

Notamos en "El ermitaño" una bellísima y completa página hispana: la jota estudiantina, diferente en todo de las llamadas jotas aragonesas y navarras, pero llena de originalidad en este

caso. En cualquier rincón del norte español reconocerían como cosa suya a "El ermitaño".

"El tecolote" es también una bellísima composición, en la que hay estrofas de tan estupendo folklorismo como ésta:

Tecolote de guadaña
dueño de la fantasía,
¿para qué vuelas de noche
teniendo por tuyo el día?

Una radio-audición, en suma, la nuestra de antenoche, en la estación CYL, que puede sumarse a las mejores en originalidad, y que gustó extraordinariamente a los aficionados.

El mariachi de Cocula*

Jacobo Dalevuelta

Acaban de llegar de tierra caliente los clásicos mariachis tapatíos, con la maletilla de viaje repleta de sones, corridos, zapateados y todo lo más bello que pudieron recoger de sus campos encantadores para exhibirlo en la metrópoli, encanallada, por desgracia, con mil estilizaciones llamadas artísticas y lo que es peor, llamadas mexicanas.

Yo guardo aún vivísima la impresión de hace algunos años, cuando oí por primera vez a los mariachis que se presentaron aquí en el extinto Casino de Periodistas. Los tocadores y cantadores y las bailadoras, que llevaban en sus fisonomías los finos rasgos de las mujeres gitanas, colmaron de emoción a sus oyentes. No he vuelto a ver, desde entonces, a otras bailadoras "marcarse" como aquéllas, las brillantes figuras del "Jarabe tapatío". A ninguna artista del teatro vernáculo, de esas que veíamos pasar todavía hace poco tiempo por nuestros foros, llegó a sorprender el secreto de la gracia incomparable con que las rancheritas auténticas se arrancaban sobre la tarima, para el zapateado clásico del jarabe o de "El palomo". Las que se han titulado maestras en la coreografía nacional no podrían figurar —y en esto no exagero un ápice— ni como las últimas aprendices del secreto que sólo conocen las bailadoras jaliscienses de la tierra que acaba en las arenas ardientes de la costa.

Desgraciadamente el mariachi, entonces, no pudo llenar la complicada exigencia del público iniciado ya en el espectácu-

* Publicado en *El Universal Ilustrado*, 9 de agosto de 1925; reimpresso en *Estampas de México*, México, edición del autor, 1930, pp. 183-188.

lo sensual y apócrifamente llamado mexicano. Entonces el mariachi convenció a unos cuantos devotos sinceros del verdadero arte nacional, que no acepta canallerías. Tal vez se hayan ido de aquí tristes esos maravillosos artistas glebeños, para refugiarse en la serenidad de sus pueblos, en la tranquilidad de sus bohíos y en la vida amorosa del interior de sus jacales de paja gris, que va tonalizando en color de oro, el sol tropical.

Han vuelto los poetas campesinos

Acaban de volver a nuestros lares los poetas campesinos. No vienen por fortuna a llamar de puerta en puerta, en los teatros y salones, para pedir un lugar donde acomodarse. Algunos diputados jaliscienses tuvieron la buena idea (alguna idea buena habían de tener los diputados), de traer a sus poetas y compositores para que toquen y canten. Esos diputados, tal vez nostálgicos de la ensoñadora hermosura de su región, tratan de consolarse oyendo, siquiera, la hermosa canción coculeña en las fiestas y en los saraos en que, por regla general, pasan la vida...

Tuve la fortuna de asistir a la primera audición que dieron el domingo por la tarde los seis interesantes cantores populares. Lo primero que se nota en ellos es la tranquilidad, compañera de su vida alejada de la ciudad. Con un acierto encomiable, se olvidaron de trajearse para la metrópoli. Vienen tal y como viven en su Cocula ardiente, limpios de ropa brillantada por el almidón y aromada con retama. Sus pies aprisionados por los toscos "huarachis" nacionales y su cabeza cubierta con el sombrero alado, de petate. Uno solo de ellos parece un iniciado en la civilización. Viste pantalones y lleva calzado.

Estos músicos tienen cinco instrumentos de cuerda y un clarinete. Y de las guitarras pringosas, el bandolón y los violines armonizados con el mayor encanto, arrancan las melodías lugareñas, suaves, emotivas y originales, inspiradas hasta conmover. Esos mariachis recogen por donde pasan la

música de los bosques, el canto de los pájaros libres y todos los estupendos ruidos armónicos de la naturaleza y que nosotros estamos condenados a no escuchar, y los devuelven en canciones y corridos de clasicismo insuperable.

No sé qué será más bello, si las palabras o la música. Pero cuando se oye una y otra formando la canción, y a la queja salida del pecho se une la queja rasgueada en la guitarra, la emoción es tan completa que conmueve.

Sencillos cantadores

Estuve platicando con ellos un rato. Capitanean al grupo Concepción Andrade, mago de un guitarrón que apenas aguanta, y Salvador Flores, tocador de vihuela. Andrade y Flores son los poetas y los compositores. Su inspiración inagotable los habría llevado a la inmortalidad en otro país que no fuera el nuestro. Pero ellos, como sus compañeros Pablo Gómez (clarinete), Casimiro Contreras y Antonio Partida (violines), y Agapito Ibarra (séptima), están conformes con su suerte. Les ha bastado recorrer, de la serranía a la costa, de un confín a otro confín, su tierra querida —la encantadora Jalisco—, bajo la admiración popular, sincera y ferviente de esa gente de campo que trabaja todos los días, desde que Dios echa la luz hasta que la quita, y que por la noche se adormece con el canto del jilguero que saluda la noche o con la ternura de una melodía, acompañada por la séptima, la vihuela, el guitarrón. Están conformes con los aplausos cálidos que han escuchado en las ferias y estoy seguro de que ahora viven tristes porque se les tiene en Guadalajara como exponentes del arte popular de su región.

—¿Por qué se llaman ustedes mariachi?— le pregunté a Flores.

Y moviendo sus ojos, casi apagados por la acción de la viruela, sonriendo por lo desconcertante de la pregunta, me respondió:

—Pues no lo sabemos, pero somos los mariachi.

Alguna persona, en un alarde de erudición vernácula, explicó:

El nombre de "mariachi" a estos cantadores tiene por origen el vocablo francés *mariage*. Estos artistas acostumbran tocar desde tiempos muy remotos en todos los casamientos y cuando la Intervención, los soldados franceses y los belgas les llamaron *mariages*. Después se corrompió el vocablo, hasta nuestros días.

Yo dejo al autor de esta versión la responsabilidad del caso.

Los sones y corridos

—¿Y quién compone los corridos?

—Nosotros —contestaron—, nosotros hacemos todo.

¿Para qué preguntarles más, si con sus canciones habrían de contarme las más bellas historias de la vida de sus pueblos eternamente aromados por los encinares de los bosques? Guardé silencio para escucharlos.

Traen a la memoria sones y corridos por centenares. ¡Ah! ¡Cuántas de esas ingenuas y encantadoras producciones las he oído, encanalladas y servilmente aderezadas con ropajes de metrópoli, entre las colecciones de los autores que en nuestro mediocre medio vernáculo gozan de prestigio! Pero hay diferencia entre unos y otros. El mariachi reúne todo: originalidad, expresión, arte y hermosura. Y no necesita vestirse de seda ni calzarse en los grandes almacenes de la rúa vanidosa por donde cruzan los elegantes.

Durante la audición que dieron en la fiesta cantaron sones de diversa índole, pero todos alegres. Parece que gozaran con la hermosura del parque sanangelino donde estaban.

Entre las canciones que les oí, anoté las siguientes: "Los panaderos", "El tigre", "El chilar" y "La ensalada". Esta última fue la que llenó mis exigencias. Es única, incomparablemente bella, descriptiva a ratos. Es un canto salvaje, propio para cantarlo bajo un sol tropical, frente al campo en floración y en el centro de una dehesa, donde el toro salvaje "hiciera estremecer con su bramido" todo el contorno de montañas.

Y las palabras son tan vivas y tan expresivas que presentan el cuadro tan real y tan verdad, que ningún pintor, hasta hoy, ha producido algo semejante.

Estimulan los cantadores al zagal vaquero, diciéndole:

Es vergüenza entre vaqueros,
el que el animal se vaya...

Y claro está, que en esta "valona" tiene que encontrarse una mujer. Los cantadores dicen:

Muchachos enamorados
tengan piedad de sus cueros,
porque en la Hacienda de Lima
están entre otros, los "meros".

Después cantaron "El chilar". Este "son" es enteramente distinto. Un poco subido de color, el mariachi puso en él toda la ingenua picardía campesina. Hablan de la decadencia y dicen así:

Pobrecito del chilero,
ya se cansa de llorar,
porque ya se está cayendo
la punta de su chilar.

Para que no se le caiga,
para que no se le caiga,
¡se lo voy a apuntalar!

Y cosa rara. En esa audición oí un canto propio para mujer enamorada. No es común la canción campesina que hable de la mujer, sólo se habla de los sufrimientos amorosos de los hombres. El *couplet* forma parte del corrido llamado "Zihuateco". Escuchadlo:

Zihuateco de mi vida:
dime quién te bautizó,
zihuateco de mi vida,
pa' que te recuerde yo.

Y este otro:

Arriba de Cihuatlán
le nombran Agua Escondida,

donde se van a bañar,
donde se van a bañar,
zihuatecas de mi vida. ¡Ay!

Esos versos no los desdeñaría la canción itsmeña en su incomparable "Tonalteca".

Los couplets más bellos

Aparte de los anteriores, recogí otros incomparables por su sencillez y su significado:

En la canción de "Los panaderos", tiene éstos:

Me dijo la muy ingrata:
—Si me compra la semita
yo se la daré barata,
pero con la condición
de que no me alce la pata.

En la canción de "El aguador", pintan a maravilla esta escena:

Allí viene el aguador
llamando de puerta en puerta:
—¿Señorita, l'echo el viaje?
—No, señor; hasta la vuelta.
—Mire: si viene y no me halla
ahí me lo deja en la puerta.

Y como *couplet* cumbre va éste, que encierra un encantador poema de reclamo de ternuras:

Señorita, señorita,
ojitos de papel verde,
le canto este "frijolito"
para que de mí se acuerde.

La "Diana" y el "Adiós", de la misma época*

Jacobo Dalevuelta

Me visitaba un amigo cuando llegó a buscarme un viejecito, con su piel tan arrugada como una pasita y su tipo tan interesante como el de un gnomo. Chiquito, con sus articulaciones casi anquilosadas y su andar rápido, me hizo la impresión de un muñeco traído en Navidad por Santa Claus. Tras de sus espejuelos se mueven sin cesar dos ojillos con viveza de mirar de aguilucho. Cubre su mentón blanquisca barba mosaica. Venía envuelto en una bufandilla que lustraba por el tiempo de uso. Del bolsillo de la americana salía indiscreto un pomo de cristal, que no era precisamente el famoso "pomo de olor" del que habla la canción ranchera, traída a la metrópoli por algún autor (?) vernáculo.

Desde que vi al ancianito me simpatizó. Es un bellissimo tipo que, según supe momentos después, por él mismo, ha servido de modelo a la turba inquieta y ruidosa de Bellas Artes.

—Busco al señor Dalevuelta, me dijo.

—Y yo buscaba a un ancianito como usted —le respondí—, para que me cuente sus historias.

—¿Usted es el señor Dalevuelta?

—Sí, yo soy.

—Vengo a buscarlo para que me diga dónde están los mariachis...

—Por desgracia, no puedo complacerlo. Los mariachis se marcharon para Guadalajara, para Cocula, donde los extrañan

* Publicado en *Estampas de México*, México, edición del autor, 1930, pp. 103-107.

las zagalas campesinas. No son cosa nuestra. Morirían aquí de tristeza y de tedio.

—¡Lástima! Yo soy de Cocula y muchos años escribí las canciones que cantan los mariachis. Les traía precisamente algunas canciones nuevas.

—¿Con que usted es el poeta del mariachi?

—Juan Hernández Ponce, servidor de usted. Tengo noventa años y escribo canciones.

El poeta vernáculo

Si yo me hubiese propuesto encontrar a un poeta vernáculo, como don Juanito, seguramente hubiera fracasado. Pero la fortuna me sigue acariciando; me presta generosamente su ayuda.

¡Encantador ancianito! Locuaz, inteligente, enamorado de la vida, ha dejado sus impresiones de hasta hoy en los cantares y en las coplas que ha entonado en su Cocula y en su Guadalajara. Echa regionalismo hasta por los poros y habla de su tierra y de su capital con entusiasmo que conmueve. Naturalmente que a los noventa años tiene don Juanito muchas encantadoras cosas de niño.

Lo hice sentar cómodamente —un colega fotógrafo lo retrató haciéndolo poner serio ante su lente— y me contó toda su historia. Fue hijo de campesinos que no querían mandarlo a la escuela, pues, según sus padres, la vida estaba en la tierra pero no en el silabario; me contó su vida de aventuras iniciada con la huida del bohío paternal rumbo a Guadalajara, y la iniciación en la vida provinciana y poética.

Ha servido de todo. La última vez que ganó dinero en un trabajo fue como modelo en Bellas Artes. ¡Le pagaban un peso por tenerlo desnudo y "tieso como una garrocha" durante tres horas diarias! Es casado y vive plácidamente con su compañera esposa. Le preocupa trabajar, ganarse la vida, tener con qué comer.

—Yo soy del tiempo de la "Diana" me dijo muy serio. La oí desde el año 53 del siglo pasado. La "Diana" y el "Adiós" son contemporáneas. Y dígame usted, ¿quiere que le cante mis canciones?

—¿Usted toca la guitarra?

—Sí. Mejor dicho, no. Hoy mis dedos están "agarrotados". Y las cataratas me han dejado casi ciego. Acuérdense que tengo noventa años.

Le pagué su visita

Vive don Juanito en una típica vecindad de por Zarco. Una casa tipo, entre las cortes de los milagros. En el patio borboteaba el agua blanca de jabón removida por las manos de seis comadres que lavaban ropa. Hay en las afueras de las viviendas macetas floridas colgadas de la pared. Y cruzan de un extremo a otro los "tendederos" doblados al peso de la ropa húmeda y blanca. Hacia el fondo, en el último rincón de la casona, vive don Juanito, en su cuarto redondo. Me esperaba solo.

En el fondo del cuartucho medio oscuro vi dos camitas, con sus cobertores oscuros. Arriba las imágenes de santos lugareños enmarcados con ramos de flores de trapo. La mesita para comer y para los demás menesteres. Unos cajones de madera reluciente de limpia. Y sobre el muro, en el lugar de honor, un retrato despintado de mujer, del tipo de mujer mexicana.

Como notara que veía ese retrato, me dijo:

—Ahí tiene usted a mi esposa, cuando era joven. Era muy bonita, ¿verdad?

—Sí, muy bonita.

Y mientras coloqué mi máquina de escribir sobre uno de aquellos cajones y tomamos asiento uno frente a otro, una vecina, la del nueve, muchacha frescachona, que vestía de color azul, asomó la cabeza por su puerta, nos vio casi con asombro y desapareció cantando.

Don Juanito sacó de su bolsa la cartera y de ella un papel amarillento.

—Es la primera carta que escribí a mi esposa cuando la enamoraba —me dijo.

Exquisito, romántico, me resultó el poeta de las canciones del mariachi. No me atreví a pedirle que me enseñara la carta, que guardó como se guarda una joya.

Sus canciones

—Pero hablemos de sus canciones, don Juanito.

Y el nonagenario poeta del campo soltó la lengua y comenzó a relatarme su vida, larga, llena de colorido y de belleza. Una vida sencilla, encantadora.

Me resigné a que agotara su historia. Y cuando hubo acabado por decirme que se gana su comida vendiendo cigarrillos y cerillos en “un puestecito” a la puerta de su casa, entonces comenzó a cantarme sus canciones tiernísimas, frívolas, mordaces. Tiene un espíritu delicado de ironista. ¡Ni él mismo se perdona en sus canciones!

—Le decía yo que la “Diana” se estrenó en el 53, en Cocula —en seguida se soltó tarareando con una vocecilla que parecía un sollozo de criatura—. Y en la época de la “Diana” se cantó el “Adiós”. Y son también de por entonces “El toro”, “El Zihualteco”, “El chilar”, “El panadero” y otras más.

—Pero, ¿y las canciones de usted?

Don Juanito sacó su libreta y me la pasó.

—Hágame el favor de leerme las primeras líneas de mis canciones, que apunté desde esta mañana. Yo le seguiré, pues las tengo en la memoria.

—Comenzaremos por el “Adiós”, del 53.

—Pues esta canción decía así (cantando una melodía campesina purísima): “Adiós, adiós/adiós mi vidita, adiós,/ que sientas lo que yo siento, mi vida,/ que yo me quedo con Dios.”

Ésa fue su primera canción, que cantaron los mariachis rasgueando sus guitarras en las ferias y en los mitotes.

—Ahora, el “Palomito”, viejo:

(Cantando): “¿Palomito?, ¿qué haces ahí? / arrimado a la ‘pader’/esperando a la paloma / que me traiga de comer. / El palomo y la paloma, / los dos se fueron a misa / la paloma que rezaba / y el palomo... ¡risa y risa!...”

Después me cantó “Las ilusiones” poemita de amargura y desesperanza, de decepción y de rencor.

La canción “La indita”, encantadora por su sencillez, escrita en argot. “El perico” es otro tipo de canción festiva, pícara y encantadora:

"Hay un perico mamá, / ¿en dónde?, ¿en dónde? / En Colima, mamá. / Tiene guante y sombrero / y baila en 'el vieneiván', / mamá yo me quiero ir p'allá / cómpreme unas botas con tacón / cómpremelas, sí, ¡por Dios, mamá! / que 'rechinen', pues así se usa por allá. / Mamá, yo me quiero ir p'allá. / Mamá, yo al perico quiero ver / cuando se sienta a leer, / el periódico de la ciudad."

Las canciones románticas

Poeta romántico, intensamente romántico, casi todos sus versos han sido comentarios de amores tiernos o desgraciados. Hay unos, una canción, mejor dicho, en que habla de sus pobrezaas.

Desgraciadamente la luz iba faltando y hubo un momento en que me vi precisado a suspender mi labor de compilación.

Pero copiaré las últimas cuatro canciones que le oí, con su vocecita cansadona, melancólica.

"El ausente": "Ya me voy de esta tierra querida / donde tantos placeres gocé / y me voy con el alma sentida, / porque fieles amigos no hallé. / De que me acuerdo de mi india / luego comienzo a llorar, / las caricias que me hacía / no se me pueden borrar.

"No llores india, no llores / oye esta triste canción / del amante que te adora / se le acabó la pasión."

"Serenata": "Allá, cuando el silencio de la noche, / rendido vengo a despertar tu sueño / pensando en que al cabo he de ser tu dueño / para entregarte vida y corazón. / Oigo las horas, las horas que terminan, / oigo las horas con acento suave, / apenas oigo el canto de las aves / y se entristece mi humilde corazón..."

Del templo de la barriada llegaron los sonidos de sus campanas tocando a "oración". Y en la penumbra del cuarto vi a don Juanito ponerse de pie. Su figura tomó perfiles de un viejo santo nimbado de luz. Y olvidando sus canciones, elevó su voz, más fuerte y más segura, recitando la estupenda salutación del Arcángel... "Ave María gratia plena".

Mariachis de Colima*

José Guadalupe Montes de Oca

Lo que deleita al viajero, y lo entusiasma, y lo lleva a la admiración, son los típicos e inconfundibles "mariachis". Oyéndolos, pásmase el espíritu. No se sabe qué elogiar más, si la variedad de los sones, o la originalidad de las melodías, o la combinación de la letra y la música, o la habilidad de los ejecutantes. ¡Ah, qué bueno es estar en Colima para saborear, en la paz de sus crepúsculos encantadores, la alegría desbordante o la tristeza honda que dan al alma los "mariachis" de los indios!

Más vernáculos que los de Cocula, del estado de Jalisco, que han modernizado los grupos musicales e introducido en sus instrumentos una madera —el clarinete—; más valiosos que los de la Sierra del Tigre, los cuales vienen de sus caseríos a decir corridos a los veraneantes de Chapala; más interesantes que los de Aguascalientes, Guadalajara y otras ciudades del interior, donde hay ferias y jolgorios populares, los mariachis de Colima pueden considerarse como algo más representativo del alma aborigen en el folklore nacional. Estos rapsodas se posesionan de los "puestos" del Jardín Núñez, durante las tradicionales fiestas de Todos los Santos, y allí, día a día, sin descanso, sin fatiga, dejan que su inspiración avasalle las almas.

Los mejores mariachis son los de Cihuatlán —"lugar de mujeres", en mexicano—, un pueblecillo silencioso como una monja, escondido cual moneda de un avaro, pobre como un mendigo, feo cual un pecado mortal. Habitan los nativos de corazón sencillo que aún conservan retazos de bellezas espiri-

* Publicado en *El Universal Ilustrado*, México, 3 de septiembre de 1925.

tuales y espejismos de un arte melancólicamente dulce, carente de pompas culturales.

Estos grupos de músicos se componen de cuatro individuos que tocan arpa de treinta y dos cuerdas, guitarrón —panzudo como tortuga— y dos violines. Los instrumentos son de madera corriente y fabricados en el país. Tienen sonoridad, especialmente el guitarrón que suena como contrabajo y se escucha a larga distancia. Su voz es indicadora de donde hay “fandango”.

Los músicos visten pobremente. No saben nada de tecnicismos de arte, ni se dan cuenta de la admiración que producen los sones que ejecutan. Su vida la pasan en fiestas y verbenas de los pueblos del estado de Colima. Por tradición poseen las melodías, y es tal la fidelidad con que las repiten que nunca se equivocan, no obstante la variedad de ellas. Para producirlas, el jefe del grupo inicia los primeros compases en su instrumento, a fin de precisar el son que van a llevar a los espectadores, que siempre los rodean: mujeres con niños en los brazos, mozos y hombres del pueblo humilde, y uno que otro “catrín” que gusta de tan original música. ¡Y con qué entusiasmo la escucha el auditorio! A veces surgen parejas que bailan los sones con su característica forma: “de punta y talón”. Entonces, el regocijo aumenta, brillan los ojos, sonrñen las bocas y las manos se juntan para aplaudir. Con frases amables se anima a los bailadores, y éstos avivan los rítmicos movimientos, llenos de satisfacción.

Pero, ¿qué son estos típicos sones? ¡Ah! Difícilmente se puede dar una explicación de ellos no siendo músico. Los sones, para mí, expresan en forma melódica las emociones todas del alma rudimentaria de los indígenas y mestizos. Son una sucesión de melodías con periodos que semejan lamentos unas y desbordante alegría otras. No hay ninguna idea musical definida; no se desarrolla ningún tema. Las melodías se encadenan bellamente y de pronto se cortan con las voces de los músicos que cantan una cuarteta. Luego vuelven los instrumentos a entonar los requiebros del amor, los madrigales del enamorado, sus decepciones, sus tristezas; la fealdad de la iguana; la vaquilla pinta; el pájaro cardenal; los queleles, etcétera, y el prodigio de los enlaces melódicos parece que nunca

termina, que se alarga como un rayo de luna y que al tocar las cuerdas afinadas del sentimiento produce las más encontradas impresiones. Mas cuando el espíritu hállase perdido en el dédalo de las melodías, lanzan un lamento breve los violines y se acaba el son.

Los indígenas sienten los sones y saborean íntimamente sus encantos y éstos en la parte propiamente musical, la más interesante, la más sugestiva, provocan cierto desdén por la poesía. Sin embargo, para que el lector se forme un concepto cabal de la letra de los sones, transcribale varios fragmentos poéticos que he oído, introducidos en aquéllos y que se cantan en los sones "de la viuda", "del amorcito", "del desengañado", "de Emilia", "de la perjura" y "del quelele":

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

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

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

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

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

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

Entre las composiciones poéticas de los sones está la siguiente, que es verdaderamente ingeniosa:

Del cielo cayó una yedra
y en el viento se enredó;
dime cómo está tu enredo
para no enredarme yo.

Los críticos hallarán, con justicia, pobrísimo e incorrectos los versos de los troveros indígenas; pero, qué ingenuidad, cuán espontáneos y qué color hay en ellos. Y si se escuchan con los matices de la música, en el ambiente de Colima, surge deleitoso el perfume de las almas que nos dan partículas de su arte sencillo con los recuerdos de la tradición y la tristeza de todos sus dolores y de todas sus miserias.

La tristeza del mariachi*

Manuel Horta

Vienen los cantadores desde la ciudad de Jerez, donde las rosas son opulentas y las mujeres tienen el rostro de infanta. El del guitarrón parece escapado de una página de Guillermo Prieto. Sabe lucir el sarape multicolor en las ferias y monta como un centauro victorioso.

Después de los requiebros de amor por las callejas tortuosas que duermen entre los barrancos y el lomerío, busca la compañía de los mineros oscuros y canta los corridos llenos de amor y de amargura.

La queja pasional se desenvuelve en versos llenos de intención y de malicia. Irónicamente va relatando su desengaño, mientras el violinista teje el contracanto ingenuo y el arpa interpreta las coqueterías de la mujer. No hay riqueza de notas ni alardes armónicos. Una sola "tonada" agrava la tristeza del mariachi, sin que la belleza de esa interpretación canse a los oyentes.

Pronto se apaga el corrido, para dar un margen de descanso. El del guitarrón saca el cigarro de hoja, abandona el sombrero increíble junto a la silla de tule y en voz baja, como temeroso de revelar el secreto, se pone de acuerdo con sus compañeros para entonar "El caballo mojino".

Todo Zacatecas conoce la canción. El caballo mojino es un orgullo de la tierra. Ha vencido en jaripeos y en carreras, sus crines se despeinan con el viento de la mañana feliz, es nervioso y magnífico, ha sido cómplice en raptos de amor y su silueta de bronce se recorta en los atardeceres de la Bufa.

* Publicado en *Revista de Revistas*, núm. 858, año XVII, México, 17 de octubre de 1926, p. 17.

Este caballo mojino, señores,
es bueno para las parturas.
Si esta carrera la pierde,
será por las herraduras...

La mujer del triángulo cierra los ojos para cantar. El sombrero amplio con listón azul le ensombrece el rostro ceniciento. Ha sido soldadera en los combates más rudos, ha sufrido en silencio largas noches de duelo y pasa por los caminos espinosos como una pena errante.

No protesta, no habla, no consulta. Canta en segunda y como un metrófono perfecto va marcando en el triángulo la monotonía del aire popular. Cuando escucha los aplausos y los gritos del gentío, abre poco a poco los ojos opacos y prende también su cigarrillo de hoja. Para ocultar la vergüenza, clava la barbilla en el pecho huesudo y se amarra con fuerza el barboquejo.

El viejecito del arpa tiene a ratos sus arranques de solista. La vieja canción romántica sale de sus dedos reumáticos y conmueve a las mozas de los pueblos. Son canciones de hace cien años, perfumadas de inocencia y de leyendas. Las aprendió de niño entre las nopaleras bañadas de luna y las enseña todavía a los chiquillos de su tierra.

El más serio artista del mariachi tiene rostro de seminarista menesteroso. Los gruesos anteojos hacen más interesante su cara regordeta. Los domingos tocaba en la misa de doce y no falta en los bailes humildes, donde los jarabes se complican en deliciosos giros y truena la voz de los valientes a la hora en que el entusiasmo arde como una llamarada de celos.

Ni un gesto, ni una sonrisa, ni una palabra. Es el más silencioso de todos. Su violín empolvado de brea es el que llora las coplas con mayor deleite.

Bajo la noche llena de misteriosas resonancias, el mariachi zacatecano es el alma del pueblo que deja su confidencia dolorida.

El último charro*

Francisco Rojas González

I

El día 11 de diciembre toda la población de La Barca festeja paganamente la víspera de la feria consagrada a la "Patrona Guadalupita". Las estrechas calles del pueblo adornadas con festones de papel multicolor, en cuya gran policromada dominan los colores de la trilogía patriótica verde, blanco y rojo, no dan cabida a la multitud que, comiendo cacahuates y chupando cañas de azúcar, recorre el pueblo, sin importarle los quemantes rayos del sol semitropical ni el polvo que tras de sí dejan las cabalgaduras o los carruajes en que la gente acomodada transita, admirando, a su modo, las sencillas galas con que el pueblo se ha vestido en honor de la india del Tepeyac.

La Barca, risueño pueblo de Jalisco, celebra como muchos otros del país el 12 de diciembre, fecha en la que según la dulce tradición, la Virgen de Guadalupe se apareció ante los ojos extasiados del buen Juan Diego.

Las autoridades del pueblo, representadas por *liberalotes*, aprovechan la afluencia de gente de los alrededores para organizar ferias y festejos y, en tácita sociedad con el cura párroco, poner infinidad de medios con objeto de que la rancherada deje sus ahorros anuales, ya bien en provecho de las arcas municipales o en el de los ávidos cepos de la parroquia de la feligresía.

* Publicado en *Revista de Revistas*, núm. 927, año XVIII, México, 5 de febrero de 1928, pp. 15 y 47.

Desde un mes antes, grandes carteles repartidos entre los principales pueblos del Bajío anuncian profusamente las lucidas fiestas. En las esquinas de las calles de Ocotlán, Jamay, Atotonilco el Alto, Ayo el Chico y hasta en las de la lejana y bella Uruapan, aparecen los programas impresos en tintas fuertes y chillonas:

Gran Feria de Guadalupe
en La Barca, Estado de Jalisco Libre
que empezará desde el diez de diciembre
y terminará el quince del propio mes.

¡¡Grandes Festejos!!

Bailes Populares, Carreras de Caballos,
Juegos de Cucaña, Fuegos Artificiales,
Pastorelas, Profusa Iluminación, etc.
Para dar mayor amenidad a los Festejos,
se han contratado las famosas Bandas de
Música de Ocotlán y Atotonilco, las que
en amistosa competencia con las de este
lugar tocarán todas las noches en las
serenatas que se darán en la Plaza de
Armas.

¡¡A Divertirse, A Gozar!!

Nota: el cumplimiento del programa lo garantiza

La Comisión

Desde el día 9 en la noche, la gente comienza a llegar al pueblo en numerosas caravanas y usando diferentes clases de vehículos: desde el raudo ferrocarril hasta el dócil y calmudo pollino.

A las nueve de la mañana del día 10, ya los hoteles y mesones son incapaces de contener a la multitud que aumenta mientras más tiempo pasa, invadiendo hasta los portales que rodean a la coquetona placita de armas. [...]

II

—¡Sileencio, señores...! Juega un dos-doscientos cincuenta, contra un dos-ciento veinticinco... que son propiedades de don Celedonio Godínez y de don Cornelio Espinosa... ¡Hagan sus apuestas, corredores...!

Así dijo el gritón. La concurrencia reunida en derredor del anillo de la plaza de gallos La Lucha guardó silencio durante la corta alocución, pero una vez terminada, el entusiasmo contenido por instantes se desbordó en una catarata de imprecaciones, blasfemias y bravatas.

Los corredores, tratando de hacer sobresalir su voz entre aquella algarabía infernal, gritaban hasta ponerse rojos:

—¡Diez al giro de Celedonio...!

—¿Quién quiere cien al de Godínez?

—¡Cincuenta al giro...!

—¡Humm...! Ya tienen para trabajar... y más dando parejo—dijo uno de los espectadores dirigiéndose a los corredores—; ¡quién diablos va a apostar en contra del giro de Celedonio Godínez! Todos sabemos que ese pájaro es el mejor que hay en la plaza. Bajen la apuesta si quieren casar algunas...

Los corredores, sin hacer caso, seguían su cantaleta.

—Diez, ¿quién quiere a diez...?

La apuesta estaba fría... y había razón. Los concurrentes a la plaza de gallos de La Barca eran en su mayoría los mismos que asistían a la de Zamora, a la de Irapuato o a la de Morelia en los días de funciones. Era ésta una concurrencia conocedora y familiarizada, a la cual no se tanteaba tan fácilmente, según comentario de un viejo jugador allí presente. De sobra conocían los muchos triunfos de Celaya, de Lagos y aun en las plazas de la misma capital de la república, donde Celedonio había llenado sus faltriqueras, merced a los tajos certeros de su gallo de capote.

El rival del giro era un animal desconocido. Nacido en el rancho de Cornelio y producto de un huevo importado, incubado por una modesta gallina ranchera y despreocupada. Su niñez la pasó en las galleras del pueblo. Era, además, liviano y de escaso plumaje. En fin, ni el aspecto ni la estirpe del calabazo garantizaba el dinero de los viejos coyotes de las plazas de gallos. De allí que, en vez de apostar, los circunstantes se dedicaban a lanzar chirigotas y piropos a las rollizas vendedoras de enchiladas o de birria caliente y gorda.

La orquesta, un pintoresco mariachi, deleitaba a la concurrencia con sus sones regionales, picarescos y sinfónicos. Lo

componían un guitarrista ciego, envuelto en rojo cobertor y con el sombrero guaymeño echado sobre la frente; un violinista alto y hercúleo como esclavo nubio y cuyo guaje estaba remendado con una tapa de caja de puros; el ronco guitarrón era pulsado por un mozo de escaso y crespo bigote. Y un arpista, cuya cara hacía recordar, por la inmovilidad, a la esfinge taciturna, completaba el cuarteto.

Y el relajo crecía: a la voz gruesa del guitarrón el violón contestaba melifluo y sonoro y la canción ranchera llenaba el ámbito preñado de humo de tabaco y de olor a fritanga:

Una niña en un baile se lamentaba
zamba que le da,
del zapato de raso que le apretaba
en la mera mitá.
Zamba que le da,
del zapato de raso que le apretaba
en la mera mitá...

Los corredores, tras de intentar dar parejo y no conseguirlo, habían cambiado de muletilla; ahora ofrecían pagar pesos contra seis reales y ni así se animaba la apuesta. Ya enronquecidos por tanto gritar, optaron por salir del anillo y no aceptar otra comisión.

Cerca del asiento apareció un individuo alto, bien formado, de cara enrojecida, quizás por el sol, quizás por el abuso del tequila. Sus ademanes eran bruscos. Se cubría con un sombrero de los llamados texanos, gris y adornado con una toquilla de cerdas negras y blancas, en donde lucía el ojo azulado de una pluma de pavo. Vestía camisa de seda cruda, corbata ancha anudada cuidadosamente, *sweater* café de cuello grueso y volteado, en cuya bolsa descansaba, pendiente de tosca cadena de oro, un grueso y exacto Waltham. Su pantalón amarillo era de género grueso como el cartón, y se calzaba con zapatos cafés de una pieza. En sus manos portaba un fueite de cuero inglés y, finalmente, un enorme pistolón legítimo Smith and Wesson completaba el estrafalario traje que introdujo al Bajío aquella División del Norte, de triste memoria.

El tipo descrito era nada menos que Celedonio Godínez, el propietario del famoso giro de capote que tanto miedo había

metido a los jugadores de ocasión, y aun a los mismos profesionales. Celedonio había llegado del Bajío como pagador de un regimiento villista. ¿Fue en el ensangrentado 1914? ¿Fue en el cruento 1915? ¿Era oriundo de la lejana Chihuahua, o había nacido en la feraz Sonora? Todos lo ignoraban. Lo único concreto que se sabía acerca del pasado de Godínez era que desde que lo dieron de baja por *avanzador* se había dedicado a la jugada, y que merced a sus malas artes y chicanas, no solamente había conservado su capital, producto de coyoteadas y chanchullos, sino que, por milagro de su reconocida mala fe, su hacienda había crecido enormemente.

Godínez, tras de mirar con desprecio a la concurrencia, brincó al anillo y colocándose en los medios trazó, con su fuete, un círculo en su alrededor, gritando con voz ronca y salvaje:

—¡Voy a mi gallo...! ¡Aquí se pagan pesetas a peso...! La concurrencia, sorprendida ante tal propuesta, enmudeció momentáneamente, y sólo se oyó la voz tipluda de un guajuatense de blanco calzón y oscuro color, que decía:

—¡Pos ni ansina...!

Nadie quería arriesgar su dinero, ni aun en esa irrisoria proporción.

Por la pequeña puerta del anillo apareció la gallarda figura de nuestro conocido Cornelio Espinosa. Vestía de charro, con un traje bello y de buen gusto. [...]

Llevaba sombrero de pelo blanco, muy blanco, en cuya copa el sol arrancaba destellos a dos herraduras de plata. Su chaqueta de gamuza de venado, lucía en la espalda un regio bordado de hilos de oro y en su chaleco cachiruleado con grecas blancas, cinco botones también del áureo metal brillaban gritonamente. Una mascada de seda roja se anudaba atrevida en su cuello, y su pantalón de paño gris finísimo, pegado exageradamente a la pierna, dejaba adivinar la musculatura férrea del centauro criollo.

Antes de perder de vista entre la multitud a Cornelio Espinosa, oigamos lo que sobre su persona platica un barquense a un forastero:

—Es el mejor charro de la región —dice el informante—. Más bien dicho... es el último charro... Todos los otros que ve usted trajeados a la usanza de por acá, no son más que charros

de agua dulce, de banqueta. Cornelio es el único tipo representativo del charro que se va y quizás ya no vuelva. Es decir, del charro aquel que heredó del chinaco el valor, la fanfarronería inofensiva, el orgullo de hombre, la galantería un poco cálida, pero sana... Todo esto con unas gotas de quijotismo moderado, que hacían del charro el ídolo del pueblo y el hombre soñado por las mozas tapatías... En pocas palabras, Cornelio Espinosa es el último ejemplar de una casta que se muere: la fiera casta del charro... Hay que verlo, señor, en las tardes de jaripeo, en donde les da clase a todos estos catrines presumidos. Sus manganas y sus piales son de fama en el Bajío. No hay potranca que se haya dado el gusto de apeárselo al jinetearla, y tampoco se ha sabido de novillo o boyacón que haya resistido su jalón en los coliaderos. Cuando la Revolución, Cornelio se levantó en armas con los peones de su hacienda, y llegó a general en las filas del carrancismo; pero una vez que triunfó la causa, no fue de los que abusando de su puesto militar se lanzara en busca de gajes y canonjías, sino que depuso las armas a su debido tiempo y se vino de nuevo al pueblo a reconstruir su propiedad que había sido demolida por los villistas, y a seguir viviendo de la tierra y del ganado. No es rico, pero su rancho, admirablemente cultivado, le da lo suficiente para vivir con desahogo... Como buen charro, es enamorado "hasta decir ya..." No hay polla capaz de aguantar por mucho tiempo sus requiebros. Eso le ha valido algunas enemistades entre los tenorios del pueblo. Cornelio es muy macho, pero no es picapleitos. Si lo buscan lo hallan, eso sí, y ¡ay! del que lo encuentre, porque[...]

Con paso seguro y sonriendo [Cornelio] cruzó el ruedo, seguido del tintineo argentino de sus espuelas de plata del mero Amozoc. Llegó hasta Celedonio y viéndolo fijamente, mientras dejaba juguetear una sonrisa irónica y mordaz, dijo:

—Oiga, amigo, ¿qué haría usted si le agarrara la palabra?

—Pos nada más que preguntarle cuánto trae encima para apostar...

—Su boca es medida, don Celedonio —repuso el charro—; dígame si se siente capaz de atorarle a 500 duros...

—Que le pagaré con 2 000 en el remoto caso de que gane su "trespeleque".

—Hecho —dijo el charro—, ahí le van diez alazanas de a 50. Y sacando la suma anunciada, la tiró en medio del círculo trazado por Godínez.

Como entró en el anillo, así salió Cornelio: sonriente, tranquilo y saludando con comedimiento a sus amigos.

Celedonio recogió el dinero apostado y volvió a su lugar, mientras que Cornelio ocupaba un sitio exactamente enfrente de su contrincante.

En los momentos en que el charro prendía un oloroso vengero, algún guasón le gritó en falsete:

—¡Compro el mole, Cornelio...!

El aludido sonrió benévolamente y chupó ávido el rico tabaco.

Un joven trajeado al estilo de Celedonio entró en la plaza trayendo consigo al giro de capote. Llegó a media plaza y soltó al animal, que al sentirse libre aleteó ruidosamente y lanzó una clarinada estridente. ¡Qué bella era la estampa del pájaro! De cabeza pequeña y muy enrojecida, que se prolongaba en un pico corvo y grueso como el del halcón. Flexible y largo el cuello, plumaje brillante y limpio, las patas más parecían garras de buitre y su armonioso conjunto nada pedía en gallardía al símbolo heráldico francés.

A poco apareció otro gallero con el calabazo de Cornelio: fue soltado y lanzó, como su rival, un desafiador cocoricóoooo...

Su presencia hizo sonreír con lástima a la concurrencia, y el guasón volvió a gritar:

—¡Epa, Cornelio, no hay trato, siempre no te compro el mole: está muy flaco...!

Los amarradores pasaron al ruedo. Cornelio y Celedonio fueron a los medios para presenciar el trascendental acto del amarre, que consiste en fijar en las patas izquierdas de los animales buidas navajas curvas y filosas como alfanjes.

Salieron del anillo los amarradores y quedaron sólo, dentro de él, los propietarios, el juez veedor y el gritón. Este último dijo:

—¡Silencio, señores; va a comenzar la pelea...!

Entre el silencio de la concurrencia, Cornelio y Celedonio avanzaron hasta media plaza; cada uno llevaba a su animal. Se pusieron frente a frente y se clavaron la vista como poseídos de la ira de sus gallos. Tras de *chillar* a los animales, se-

gún es costumbre, los pusieron sobre el suelo, deteniéndolos de la cola. Los infelices gallos se miraron fijamente, las plumas de sus cuellos se erizaron por la rabia y empezaron a picotear la tierra furiosamente. Fueron soltados el uno contra el otro; el encuentro fue terrible. El gallo de Celedonio, más jugado que el de Cornelio, dobló el cuerpo y burló la embestida de su enemigo, que salió por el aire y cayó a dos metros de distancia. De nuevo embistió el gallo del charro, agachado y furioso. Otro encontrón final y la sangre empujó la arena. Los animales se revolvían, sangrantes y torpes, con las alas caídas y el plumaje marchito y sucio de tierra. El gallito del charro daba pelea en el aire, es decir, al vuelo prendía a su enemigo, mientras que éste esperaba que cayera el calabazo para herirlo con mayor fiereza y seguridad. En una de las fases de la pelea el gallo de Cornelio salió disparado contra las tablas y cayó con las alas abiertas. La concurrencia y aun el mismo juez veedor creyeron que el giro se había apuntado otra nueva victoria, pero instantes después vieron al soberbio gallo de capote dar traspiés y caer.

Cornelio, que no despegaba la vista del animal, gritó:

—¡Mi gallo está vivo...!

—¡Y el mío también! —agregó el norteño.

—Un minuto —dijo el juez veedor.

—¡Un minuto! —repitió como un eco el gritón.

Los propietarios avanzaron y recogieron a sus gallos. Ambos animales todavía aleteaban.

Fueron puestos de nuevo frente a frente; sus golas ensangrentadas se pusieron de punta por segunda vez, pero el gallo del norteño, herido de *moza*, dobló el cuello y se estiró en agónica convulsión.

—Murió en la raya —dijo el juez veedor—; se hizo chica.

—Se hizo chica... —repitió el rugido del gritón.

Cornelio cuidadosamente puso sobre la arena a su animal, que al sentir el fresco de la tierra húmeda reaccionó un instante. Se paró con trabajo y arrastrando lastimosamente una pata, se plantó en medio de la plaza, sacudió su plumaje sucio de tierra y lanzó una postrera clarinada de triunfo, que no le dejó terminar la muerte.

El charro vio a su pájaro muerto y dijo entre dientes:

—Siento haberte perdido, pero me queda el consuelo de que le quitaste la tos a ese chivato de Celedonio.

Luego, dando la espalda al animal, se volvió a Godínez, diciéndole:

—Cáigase cadáver, vale; he ganado a la buena...

—Aguárdese tantito —repuso el aludido—; voy a mandar por la fierrada, si no dispone otra cosa su mercé.

—No más que sea luego —contestó el charro en los momentos en que volteaba, dando así por terminada la conversación con Godínez.

Los jugadores profesionales, malhumorados por haber dejado pasar la oportunidad de haber hecho buen negocio con el *tronchado*, se encontraban silenciosos y tristes. En toda la plaza no se oían más que los gritos de los vendedores.

El gritón entró de nuevo en el anillo [...] y con voz aguardentosa dijo:

—¡Silencioooo... que pasen las bailarinas!

Y dos chamacas frescas como flores de San Juan, de carnes prietas y apiñonadas, brincaron al ruedo. La una vestía falda plisada y corta, en forma de crinolina, y la otra lucía el rojo y verde zagalejo constelado de lentejuelas, ceñido corpiño y terciado el rebozo de bolita de pura Santa María.

El mariachi rompe con un jarabe. La china salta hasta medio anillo, respunteando los más difíciles pasos del jarabe. Sonriente borda sobre el piso mil figuras distintas, y la más mexicana de nuestras músicas llena el recinto, haciendo que la multitud delirante prorrumpa en gritos lujuriosos.

Sigue la otra muchacha con una jota que no era ni aragonesa ni andaluza, una jota criolla lasciva, que hacía a la muchacha moverse con la gracia de la palmera al impulso cálido del viento costeño. Van piropos, olés vienen, y la moza jadeante sigue la música alegre, acentuando el atrevimiento de sus movimientos y mandando con la vista besos y caricias.

La jota termina, revienta el aplauso ensordecedor y las muchachas dan la vuelta al pequeño ruedo recogiendo dinero a puños que les arrojan los espléndidos concurrentes. El mariachi toca la "Diana".

III

Fue en el portal de la presidencia municipal donde se encontraron Cornelio Espinosa y Celedonio Godínez. El último servía a los amigos copas de whisky con la petulancia de un vaquero del Wild West.

Cornelio, del brazo de una hembra, esperaba que la música tocara un jarabe.

El improvisado salón de baile presentaba un pintoresco aspecto: farolillos multicolores lo alumbraban y festones de verde pino se entrecruzaban en los arcos del portal. Olía a fiesta.

Se oyó el jarabe. Cornelio, con las manos cogidas por detrás, el sarape de Saltillo echado sobre el hombro y el regio jarano sumido hasta las cejas, marca airosamente el compás travieso y alocado de la música. La hembra, con el rebozo de bolita terciado graciosamente y con su falda ancha y plisada, mete en duro quehacer a sus charoladas chinelitas de León, y aprovecha graciosa todos los giros del baile para lucir sus medias de fina seda, que dejan traslucir la pierna torneada y morena.

—¡Voy, polla...! —grita la concurrencia.

—¡Palomo, Palomo...! —pide la entusiasta multitud.

Y armoniosamente la murga cambia su melodía por una más alegre y bulliciosa: es "El palomo".

La pareja cambia de pasos acercándose el uno al otro más y más, hasta quedar casi juntos. La música sigue jugueteando y los charros bordando sobre el suelo arriesgadas figuras coreográficas.

—¡Cócono! ¡Cócono! Corean los mirones, y la moza, obedeciendo al mandato del público, se arrodilla graciosamente y el charro pasa su pierna sobre la cabeza de la chinaca, que se levanta airosa en medio de aplausos estrepitosos y dianas estridentes.

Terminado el jarabe, uno de los compañeros de Celedonio pide a los músicos que toquen "El guango". Obedientes, los filarmónicos rompen con la pieza picaresca y burlona. Celedonio, provocativo, grita:

—Va por ti, charro de aguadulce.

Otro de los compañeros, viendo al charro, cantó con intención:

—"Me viene guango el pantalón..."

El insulto máximo retumbó en el salón como un eco de la voz de Cornelio, que cual toro enfurecido se dirigió al grupo formado por Celedonio y sus amigos.

El norteño se puso en primer término, diciéndole:

—Tenemos una vieja cuenta que saldará usted y yo, amiguito... Su gallo mató al mío..., yo perdí y aquí le traigo su pago. A ver, Ciriaco, págale a don Cornelio.

El aludido, que era un íntimo amigo de Godínez y un cómplice de las chicanas del norteño, lanzó en el rostro del charro una copa de whisky, diciéndole:

—¡Págate, estúpido...!

Celedonio peló el "cuete", mientras el charro se limpiaba la cara con el paliacate rojo y enorme.

—¡Ora es cuando, señores! —dijo furioso Cornelio—, yo tengo para todos, pero quisiera agarrarme mano a mano con el mentado Celedonio.

—Pos pa luego es tarde..., vamos —repuso el aludido, y apuntando al público gritó—: El que quiera meterse le cuesta la vida.

La concurrencia abrió valla y dejaron salir a los dos hombres.

Al pasar frente a la orquesta, Cornelio dijo:

—A ver, amigos, toquen el son de "La vaquilla".

Los músicos, medrosos, obedecieron.

En la calle la chiquillería, en carrera loca, se lanzaba a la Plaza de Armas, a ver el castillo que iba a encenderse.

Espinosa tomó su penco por la brida y subió, Celedonio ya a caballo esperaba.

Las notas de "La vaquilla" se oían hasta afuera del portal. Cornelio, enardecido por la música, picó a su cuaco y lo sentó en medio de la calle, arrancando a las piedras chispas y astillas.

—Usted dirá, vale, en dónde quiere que nos partamos el alma —dijo el charro.

—Pues aquí se me hace bueno —contestó Celedonio. Y al terminar sus palabras sacó su pistola y a traición, villanamente, la vació toda en el cuerpo del charro, que cayó en la mitad del arroyo debatiéndose angustiosamente entre el lodo formado por su propia sangre.

Celedonio fustigó a su bestia, y partió a carrera abierta, diciendo para sí:

—Si no le madrugo, me acaba.

Al rodar por los suelos el cuerpo del charro, los rumores de "La vaquilla" se apagaron y se dejaron oír las notas de un danzón armonioso y lascivo, que hizo prorrumpir a la concurrencia en alaridos destemplados y aplausos estridentes. Dentro del salón los disparos no se habían oído; seguía la fiesta en su apogeo. Los amigos de Celedonio habían pedido un danzón. De allí la extraña coincidencia: la música extranjera y pecaminosa acallaba a las sencillas melodías nacionales, mientras que en la calle el charro moría a manos del tipo que le arrebató el solio de la populachería, el trono cachiruleado que le legara el chinaco.

Por la esquina de la calle apareció el paseo de antorchas.

La alegre comitiva llegó junto al cadáver. La gente del baile, que se había enterado de la tragedia, salía asustada. La luz de las antorchas iluminó lúgubrementemente la cara del charro, en la que se estereotipaba un póstumo gesto de rabia.

Uno de los presentes dijo con voz llorosa:

—Así como ha muerto Cornelio, así han caído uno a uno los charros del Bajío... La civilización no vestirá jamás pantalón cachiruleado... Se fue el último charro. El jarabe y el palomo están de luto... Se acabaron las manganas y los piales. El jarano y el jorongo no volverán a empolvarse en memorables fiestas de luz y de vida... Ahora palidecerán sus vivos colores en las húmedas utilerías de los teatros o bajo el sol tierno de febrero en alguna fiesta de carnaval. La casta del chinaco terminó en Cornelio Espinosa... ¡El charro ha muerto!

Un griterío hizo suspender al orador accidental su alocución. Habían empezado los fuegos artificiales y comenzaba a encenderse el castillo, último número del programa con que el pueblo de La Barca veneraba la memoria del milagro del Tepeyac.

El jarabe tapatío*

José Guadalupe Montes de Oca

Siempre que enlazamos nuestra tristeza indígena con la sonora alegría española, aparece, bellamente ataviado de melodías, el jarabe tapatío.

Vamos los mestizos por la vida mexicana, enfermos del pasado, desarrollando actividades llenas de superficialidad y de simulación, con pocos ideales nobles, y envueltos constantemente en una atmósfera de miseria, que no ha podido corregir la riqueza del territorio nacional. Y en medio de nuestra paradójica megalomanía, de nuestros ocultos o exteriorizados fracasos, tiembla de tarde en tarde en el espíritu una gota de regocijo que parece lágrima. Es la canción, la dulce canción que trata de arrojar a la melancolía de nuestro ser con las sedas de un jarabe de vivos movimientos, de voluptuosas contorsiones, de esquivas caricias y de amables requiebros que producen fuego en el cuerpo, pasión en los ojos y deseos de besar rojos labios.

El jarabe es un baile muy gustado en todo el país. Se le considera como producción vernácula de éste y fórmase de muchos sones de agradables melodías y pobre armonía. Los sones no son otra cosa que canciones, cuya música, verso y baile proceden de la musa popular, en donde hay ingenio y hay sentimiento.

Según es la región de la república, así son las canciones que entran a formar el jarabe, nombre que ni los músicos ni los

* Publicado en *Quetzalcóatl. Órgano de la Sociedad de Antropología y Etnografía de México*, núm. 2, t. 1, año 1, México, 1929, pp. 10-14.

etnógrafos mexicanos han podido decir su origen entre nosotros.

El jarabe que se baila en el estado de Jalisco se compone de los sones o canciones denominadas "El atole", con el cual casi siempre comienza el baile; "El carbonero", "El sombrero ancho", "El Ahualulco", "La malhora", "La guitacocho", "El perico", "Los enanos", "El romerito", "El limoncito", etcétera, y concluye con "El palomo", que actualmente ha sido sustituido por "La Diana".

El jarabe tapatío se conoce con ese nombre por la forma especial con que se baila, aunque los sones, en su mayoría, son los mismos que los de los otros jarabes. Muy típico, muy interesante, verdaderamente bello es el jarabe tapatío. La Pavlova, que durante su primera estancia en México lo bailó, estilizado por supuesto con el arte que ella posee magníficamente, afirmó alguna vez en el extranjero que, entre los bailes exóticos, era el más hermoso.

Para el pueblo mexicano, que sabe decir con el poeta en sus horas de dolor —"el dolor es el sol del alma"—:

Mucho sufrí, pero mi pena huraña
entona su canción, y todavía
en una dulce lágrima se baña;

para el pueblo mexicano, el jarabe es parte de su espíritu, expresión de su gozo, paréntesis de sus angustias, alivio de sus miserias, primicia de su estro, madrigal del amor, motivo de libertad... Con él exalta su entusiasmo; florece su cerebro; desata su lengua; manifiesta su ingenio y es emblema de su concepción creadora de melodías y versos.

El jarabe se baila en muchos pueblos del estado de Jalisco, sobre una tabla de madera puesta en amplísimo hoyo hecho sobre la tierra. Desarrolla sus movimientos con acompañamiento de arpa, guitarra y violín, en unos lugares; en otros, con sólo arpa, y en los villorrios apartados del bullicio de las ciudades, con el típico mariachi, que se compone de enorme arpón, violín y guitarrones, o tamborcillo, clarinete y violín.

Antes se bailaba el jarabe cantando los sones. Las canciones se decían —y aún se entonan, independientemente del jara-

be— por dos hombres del pueblo, haciendo uno voz de falsete e imitando de esa manera la voz de mujer. Pocas veces lo hacen con sonidos naturales.

El ritmo se marca fuertemente con los pies. Cuando los bailadores se cansan, varían el movimiento de las extremidades inferiores, y esto hace poco monótono el jarabe. Al final del baile hay un fragmento musical, que no es sino una coda de cuatro compases.

La pareja de bailarines está siempre separada; así danzan. Este apartamiento es igual al de la jota española. ¿Qué influencia ha tenido este baile sobre el jarabe?

Para el son de "El palomo", los bailadores imitan la rueda que aquel animal hace cuando enamora a la hembra. El charro, entonces, arroja el galoneado sombrero a los pies de su compañera, y ésta empieza a bailar cerca de la prenda, para después hacerlo sobre la falda del mismo sombrero. Ya para terminar el son, el charro echa cócono sobre su compañera, lo que es pasar la pierna derecha por encima del cuerpo de la danzadora.

En el jarabe modernizado, luego que se echa cócono, la mujer se levanta y, poniéndose el sombrero en la cabeza, prosigue bailando "La Diana".

La pareja de danzarines en el estado de Jalisco está formada por hombre y mujer. Aquél viste traje de charro, con pantalón ajustado, blusa de holanda o de manta, ceñidor rojo y sombrero de palma, soyate o fieltro. Antes se usaba la calzonera llena en los lados de adornos de plata (botonadura). La mujer porta amplias enaguas, nutridas de pastelones y olanes de vivos colores; rebozo de bolita; opulentas trenzas; collar de corales y grandes zarcillos. Saturnino Herrán hizo un prodigioso cuadro del jarabe, y la hembra que ahí se destaca vigorosa, viste exactamente como las mujeres de Jalisco.

El jarabe se baila frecuentemente durante las verbenas religiosas, fiestas de patronos milagrosos de los pueblos, ferias y regocijos patrióticos, días de santo y de campo. En medio de pobres barracas, adornadas con rodapiés y colchas de gancho, papel de china, follajes y flores, surge, de pronto, la pareja de danzadores. Se hace rueda de curiosos, cuya indumentaria consiste en calzones blancos, multicolores ceñidores,

frazadas al hombro y enorme sombrero en donde llevan comestibles y guardan paliacates y cigarros y, muchas veces, estampas de vírgenes taumaturgas y oraciones famosas, como la "Sombra de San Pedro". En las rancherías, después de la pizca, en atardeceres voluptuosos llenos de color y de belleza, también los gañanes ejecutan con cariño la danza nacional.

Es notable la transformación psicológica que sufren los que bailan el jarabe. ¿Por qué esa alegría en los ojos, y esa amable expresión en el semblante, y esa sonrisa en los labios, y esa ligereza en todo el cuerpo? Los bailadores son gentes del pueblo humilde, sin cultura y sin ningún refinamiento en sus sentimientos. Y, sin embargo, el interés que toman por efectuar su baile, con riqueza de posturas y movimientos; la satisfacción que experimentan oyendo los sones; el deseo vehemente de aprovechar cualquiera circunstancia tendiente a poner en la tristeza de su vida la mancha coreográfica inconfundible, la tonada retozona y las rimas picarescas, dan motivo para creer que en lo recóndito del alma popular se ha prendido la preciosa mariposa del arte que, aunque rudimentario, no deja de ser hermoso.

Donde más originalidad adquiere el jarabe es en las fiestas anuales que celebran algunos pueblos de Jalisco. La del 3 de octubre en Ocotlán, que se hace para recordar, jacarandosamente, la aparición entre nubes de paz del Señor de la Misericordia, después de una enfermedad de temblores; la del Rosario, en Ciudad Guzmán, que posee el atractivo precioso de los cuadros bíblicos recorriendo las calles enfloradas entre muchedumbres ansiosas; la del primer viernes de Cuaresma, en Atoyac, cuya plaza principal se convierte en espléndido salón para los "recibimientos" del Toro de Once; la del 8 de diciembre en San Juan de los Lagos, en cuyas casas se congregan gentes de todo el país que van devotas a testimoniar el amor de hijos a la taumaturga Señora de la Suntuosa Colegiata; son todas éstas, verbenas de entusiasmo, derroche de dinero en partidas y plazas de gallos, milagro de luces multicolores en los famosos castillos artificiales, muchos de los que cuestan hasta 1 500 pesos, florecimiento de rosas de sangre en cantinas y belleza singular en el jarabe, cuyas melodías

hacen que se brillante el gozo en mujeres y niños y viejos y jóvenes.

Bajan de la sierra y de los poblados desabridos, apuestos jinetes, charros típicos de traje de cuero, sombrero galoneado, víboras de pesos ceñidas en la cintura, sarapes de Santa María y filigranas de bordados en la silla de montar; bajan en briosos caballos que vienen haciendo "santiaguitos" en los caminos pedregosos, con sus mozas en ancas, muy almidonadas las faldas que usan, con pastelones y alforzas y rebozos de bolita, finísimos, que huelen a membrillo; y en los expendios de bebidas, y en las enramadas de los bailes, juegan las copas, invitando a todo el que quiera beber el buen tequila, el sabroso quitupan, el rasposo mezcal; juegan la vida en riñas espantosas donde las descargas de las pistolas recuerdan el ataque de la gavilla que roba o la entrada de los guerrilleros triunfantes de Villa o de Obregón... Y cuando el fuego del vino enloquece, hácese visible, como por encanto de algún brujo, la pareja de bailadores que desatan el manojo de amapolas, siempre frescas, del jarabe bullanguero. Es el momento de los gritos estentóreos, de los vivas a México, de las grandes manifestaciones de hombría y del esplendor del ingenio popular que se hace verso.

Repetidas veces se echa el guaco, es decir, se imita el grito del animal de este nombre, y los charros se empeñan en que bailen sus cabalgaduras; lo consiguen con rara habilidad y, después, los obligan a que suban las patas delanteras sobre el mostrador, donde reciben, como premio de su gracia, terrones de azúcar y copas de anís. Y luego se prende en las manos la sogá de lazar, y los platones policromados que adornan las paredes de la cantina, y las mujeres que duermen su borrachera, y las damajuanas que están en los sotabancos, muy amponas, como si fueran damas con crinolina, y el toloche, que somorguja refranes de notas con trémolos de angustia, son aprisionados por el flexible lazo que va y viene cual cola de demonio.

Y un charro se empina en los estribos y grita:

Échale agua al cerro viejo
pa que nazcan los maicitos;

y otro le contesta:

Agua le pido a mi Dios
pa regar un plan que tengo;

y uno, que está deteniéndose en el marco de la puerta, porque ha pescado fenomenal "bomba", tiene aún aliento para decir en alta voz:

Hupa y yapa,
dicen los de Cuernavaca,
que el animal que es del agua
nomás la pechuga saca.

y el más fanfarrón, el "amo" de los valientes, exclama:

Silencio, pollos pelones;
aquí les traigo su maíz,
porque no rífan cabrones...

Y sacando su ancho machete, inseparable como su cobija, lo talla sobre el mostrador, ante el temor o la sonrisa de los parroquianos.

Mas llegan las cantadoras con sus dos alas celestes de inspiración e ingenuidad, y el más audaz de los mozos se acerca a la prima dona de las ferias populares y sin preámbulos amorosos, con el despecho de quien fue desairado en pública orgía, le dice:

Un orgullo sólo tengo,
que a naiden le he de rogar,
porque la chancla que tiro,
no la güelvo a levantar...

Y las cantadoras, en medio de coros de chanzas, voces, juramentos, ayes y jolgorio sin límites, empiezan sus cantos dulces, poniendo más contento en cada pecho y más animación en el fandango.

—El "Pájaro carpintero" cántalo, chula...

Y allá va el "Pájaro carpintero", clarineando:

Soy pájaro carpintero
que habito en un platanar;
si me quieren, sé querer;
si me olvidan, sé olvidar;
si me la pegan, la pego,
¡porque así es lo natural... !

Los sones del jarabe no son de larga duración, pasan brevemente como un suspiro. La letra es unas veces armoniosa; otras ríspida y siempre incorrecta en la forma. La pobreza de estilo atormenta a los poetas. De las composiciones que conocemos, la más linda es la que lleva el título de "La butaquita". Hay ternura en ella, frases amables, requiebros y burlas. ¡Qué madrigalescamente susurra el amante a su amada!

Tienes unos ojitos, bien de mi vida,
y unas pestañas,
y una embustera boca, cielito lindo,
con que me engañas...

Los versos del "Durazno" son regocijados; los de "Los enanos" tienen palabras de menosprecio; los de "El atole", alusiones a las mujeres que, pasadas de edad, todavía suspiran por el matrimonio; los de las "Mañanitas", ternezas...

Y así van desfilando por nuestra memoria las composiciones de los bardos populares, con su espíritu sencillo, el amor entumecido de frío, la fe trasnochada, la risa que apaga el dolor, la alegría cuajada de lágrimas, y los celos y los desengaños y el desconsuelo de la vida trabando férrea lucha con la miseria y la esperanza, mientras la música de los sones preludia sus ritornelos que, como dice un exquisito literato, encierran todo un drama, toda una vida, toda una desventura, pues aunque finjan risas, aunque rompan en escalas alegres, aunque derrochen acordes deliciosos, de ellos se desprende inconsolable melancolía, que es la tristeza de la raza indígena y son los sollozos de su alma enferma, sin sedas, sin brillantes, sin pedrerías falsas, sin oropeles de cortesana; hermosa flor de dolores y de cariños...*

* Micrós.

Recordemos algunas de las composiciones que se cantan en el jarabe tapatío.

EL ATOLE

Vengan a tomar atole
todos los que van pasando,
porque si el atole está bueno,
la atolera se está agriando.

De este atolito de leche
y tamales de manteca,
todo el mundo se aprovecha,
que por esto no se peca.

EL DURAZNO

Me he de comer un durazno
desde la raíz al hueso;
no le hace que sea trigueño,
será mi gusto y por eso.

¡Ay! Dile que sí;
dile que cuándo se baña;
que eso de querer a dos,
no se le quita la maña.

Mira qué hermoso durazno,
pero no lo has de comer,
porque no se hizo la miel
para la boca del asno.

¡Ay! Dile que sí,
dile que no tenga susto,
que eso de querer a dos
es para mí puro gusto.

LOS ENANOS

Ay, qué bonitos
son los enanos
cuando los bailan
los mexicanos.

Sale la linda,
sale la fea,
sale la enana
con su zalea.

Hazte chiquito,
hazte grandote;
ya te pareces
al guajolote.

Sale la linda,
sale la fea,
sale la enana
con su zalea.

Ya los enanos
ya se enojaron
porque a la enana
la pellizaron.

Sale la linda...

LA AMAPOLITA MORADA (Mañanitas)

Amapolita morada
de los campos de Tonila,
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

Despierta, niña, despierta,
mira que ya amaneció;
¡que amanece, que amanece,
rosita de Jericó!

Ya cantan los pajaritos,
ya la luna se metió;
abre, mi alma, tus ojitos,
mira que ya amaneció.

¡Ay, sí; ay, no!
¡Por tus ojitos
me muero yo!

Las mañanitas alegres
que contigo me pasé,
en tanto que tenga vida,
nunca las olvidaré.

Despierta, adorada mía,
mira que ya amaneció;
ya los pajaritos cantan
y la luna se ocultó.

¡Ay, sí; ay, no!
¡Por tus ojitos
me muero yo!

EL PERICO

Señora, su periquito
me quiere llevar al río,
y yo le digo que no,
porque me muero de frío.

Pica, pica, pica perico;
pica, pica, pica la rosa.

Quisiera ser periquito
para volar en el aire,
y ahí decirte secretos
sin que los oyera nadie.

Pica, pica, pica perico;
pica, pica, pica la rosa.

EL PALOMO

¿Palomita, qué haces ahí
sentadita en la ventana?
Aguardo yo mi palomo
que me traiga la mañana.

Palomita, Palomó.

Una paloma al volar,
su dorado pico abría;
todos dicen que me hablaba,
pero yo no la entendía;
sólo que no la olvidara,
comprendí que me decía.

Palomita, Palomó.

Eres palomita indiana
del palomar de Cupido;
échate a volar si sabes
y vente al campo conmigo.

Palomita, Palomó.

Eres mi paloma blanca,
y yo tu pichón azul;
arrima acá tu piquito
y haremos cu-rru-cu-cú.

Palomita, Palomó.

En las torres de Sayula,
anda un gavián penando;
palomita, no te asustes,
pichones anda buscando
para darles de cenar
a quienes andan paseando.

Palomita, Palomó.

LA BUTAQUITA

Arrima tu butaquita, cielito lindo,
siéntate enfrente;
porque tú no me quieres, cielito lindo,
yo quiero verte.

¡Cuántas veces me engañaste
con tu negra falsedad!
Y me dices que me quieres,
¡ay, ay, ay!, si será verdad;
¡ja, ja, ja, qué risa me da!

Aquese lunar que tienes, chatita mía,
junto a la boca,
¡ay!, no se lo des a nadie, chatita mía,
que a mí me toca.

Cuántas veces yo medito
en tu negra falsedad,
me dan ganas de morirme;
¡ay, ay, ay!, si será verdad;
¡ja, ja, ja, qué risa me da!

Tienes unos ojitos, bien de mi vida,
y unas pestañas,
y una embustera boca, cielito lindo,
con que me engañas;
y por eso cuando pienso
en tu negra falsedad,
me dan ganas de olvidarte;
¡ay, ay, ay!, si será verdad;
¡ja, ja, ja, qué risa me da!

¡Es agradabilísima esta composición! ¡Si así fueran todas las del jarabe!

La música que ilustra estas notas de folklore nacional fue coleccionada por el señor Gallardo, de Guadalajara, un artista de cierto mérito, amante de las cosas nuestras, que hace muchos años falleció.

Son las canciones del jarabe tapatío que se usaron hasta 1870. Están escritas con la incorrección característica en los

músicos de aquella época, y ahí pueden notarse los periodos de transición en el baile y los diversos sonos de que éste se compone. Por entonces se introdujo en el jarabe un fragmento de la zarzuela española "La madre del cordero".

En esta edad histórica de transformaciones sociales y largas horas de angustia en todos los grupos de la gran familia mexicana, el jarabe también ha sufrido variaciones muy visibles. Nosotros deseamos, con el alma toda, que no se desvirtúe más, sino que conserve su gracia genuina, y que los tipos que danzan usen su indumentaria propia, especialmente la mujer que hoy ha adoptado, para bailar el jarabe, el traje de china poblana, fuera del carácter mestizo, pues ese vestido de luces o fantasías, es exótico en nuestro medio. Tuvo su génesis en una extranjera, una princesa del Mogol, que haciendo viaje de recreo fue apresada en aguas del océano Pacífico por piratas ingleses, los cuales la vendieron, como esclava, en Manila, a un mercader que la trajo al puerto de Acapulco, y aquella enajenó a un comerciante de Puebla de los Ángeles, el capitán Miguel Sosa. Desde el primer momento de estancia en dicha ciudad, se llamó a Mir-Ra (nombre de la princesa), la China. Declarada en libertad, se la catequizó y bautizó, poniéndole el nombre de Catalina de San Juan. Muy virtuosa, muy caritativa, hízose amar de las clases necesitadas; y la China, enamorada de la brillantez del cielo mexicano, vistió "de zagala de vivos colores durante los meses calurosos y templados", y al morir, "el pueblo siempre grato, siempre noble y siempre grande conservó la memoria de su santa, la imitó en el vestir, y de ahí el origen de las chinas que dieron con frecuencia asunto y fatiga a las plumas de Fidel, de Juvenal y de Facundo".

Tiene el pueblo mexicano su danza nacional en el jarabe tapatío; y hay razón por la belleza de éste y su originalidad, para que cada bailarín, en sus horas de expansión, marcando el ritmo con los pies y aspirando el perfume de los campos florecidos, diga al extranjero que lo contempla:

SOY MEXICANO

Uso toско jarano y chaparreras,
en hoja de maíz chupo cigarro;
soy señor de una yunta, y bebo en jarro
el jugo de las verdes magueyeras.

Lo mismo "calo" el penco en las laderas
que tiro un pial y que aparejo un carro;
sé blandir el machete; vestir charro
y morir por la patria en las trincheras.

Tengo, además de mi labranza, un techo
de adobe y carrizal, junto al barbecho
donde suelo olvidar penas y hastío.

Y es mi gloria, después del jaripeo,
lucir a mi ranchera en el jaleo
y entonar las valonas del Bajío.*

* Manuel Carpio.

Folklore, nacionalismo y mariachi*

José Gómez Ugarte

[...Mi querido Jacobo Dalevuelta:] Busca usted en todo —mejor diré ante todo— lo que es del pueblo; lo que viene del pueblo, de las clases incultas; penetra en su espíritu. Anda el folklorista de brazo con el diligente buscador de documentos históricos, y pláceme decirle que éste del folklorista es, en Jacobo Dalevuelta, el oficio más bien comprendido y mejor practicado, sin que deje de reconocerle otras habilidades.

En medio de esa agitada vida de periodista que lleva, usted no descuida el cultivo del folklore, de la ciencia que tiene fundamentalmente por objeto el estudio de la "sabiduría del pueblo", o por mejor decir, de la sabiduría de aquella parte de la sociedad tan escasa generalmente de cultura como abundantemente dotada de sentido común.

Deseaba ya que llegara el momento de hablar del folklore, amigo mío, porque juzgo que aquí en México —muy al contrario de lo que se observa en Inglaterra y en Francia, donde se considera una ciencia y no una simple distracción de aficionados— andamos más que un poco perdidos en lo que a tan importante conocimiento se refiere; y que, de seguir las cosas como van, no faltará quien vierta todavía en las revueltas aguas del "saber del pueblo" las mismísimas canciones de la señora Grever, anunciadas con tanto aplomo como mexicanas cuando nada de nuestras tienen en realidad; herejía imperdonable que puede hacer todavía más turbio de lo que está el caudal folklórico de nuestro país. La canción genuinamente vernácula

*Prólogo al libro de Jacobo Dalevuelta, *Estampas de México*, México, edición del autor, 1930, pp. IX.

no es esa que más que a la guitarra se amolda al saxofón, y que cantan por temporadas las niñas cursivamente sentimentales lo mismo en las casas con garage de la colonia Roma que en las viviendas humildes de los barrios bajos, y que al cabo de cuatro, cinco o seis meses pasan de moda y caen en olvido. Viene la verdadera canción mexicana de donde nace todo lo genuinamente nacional; esto es, de las capas que llamamos inferiores, de donde las fuentes de inspiración se conservan libres de contaminaciones que las desnaturalicen. Por eso es por lo que yo prefiero una y mil veces, y seguro estoy de que usted las preferirá también, las melancólicas canciones de Oaxaca y del Bajío, por ejemplo, a la famosísima "A una ola" y al "Júrame" de aquella encopetada dama —nacida, si mal no recuerdo, Joaquina de la Portilla— que va y viene por las gargantas de las cantadoras que visten trajes de china poblana a la Pompadour, y que parece haber conquistado ya la inmortalidad en los discos fonográficos de a 2.25 pesos.

Y si de la señora Grever, a quien Dios absuelva del pecado de darnos gato por liebre, pasamos a otros autores de canciones de la última hornada, veremos que, aun entre los mejores, los hay mal aconsejados por el deseo de producir y producir sin límites, como el mismo Guty Cárdenas, Mario Talavera y Tata Nacho, muy superiores en mi concepto a la señora Grever, pero que no han escapado a la desgracia de caer en falsificaciones lamentables y en equívocos evidentes. Estos compositores nuestros tienen, sin embargo, sobre aquella señora la ventaja de que en ocasiones han acertado, y en el acervo que aportan al folklore mexicano no es poco lo que definitivamente puede considerarse auténtico.

Cabe aquí decir que no siempre es bueno, ciertamente, volver los ojos al pasado, amigo Dalevuelta; pero que muy bien harían nuestros cancioneros dándose aunque fuera de cuando en cuando una escapada a los dominios de la antigüalla, para inspirarse en las viejas danzas de nuestros abuelos que tan bien traducen la manera de sentir de este pueblo, su dulce tristeza incurable, su ancestral sumisión al destino. Hay en ese bagaje de la música vernácula tesoros de valía inestimable como los hay también en la literatura popular. Yo no sé cuándo —y vaya

que ya me voy haciendo, o, mejor dicho, me hice viejo—dejaré de oír sin enternecerme las canciones de Arcadio Zúñiga y Tejeda, un poeta inculto que en cada rincón de Jalisco dejó un jirón de alma vibrante; ni las de José de Jesús Martínez, ni las de Antonio Zúñiga; ni menos cuándo dejarán de hacerme sonreír los sones de mi tierra, verdaderas abejas que zumban y pican echadas a volar por la malicia y el deseo, en plena orgía de caras de gata endomingada y de rancheros de barbas como vaquerillos:

Señora, su malacate
toda l'hebra me enmaraña;
si la agarro en un petate
yo le quitaré la maña...

Señora, tengo un muchacho,
si quiere se lo daré;
le gusta el trote del macho
aunque lo sangolotíe...

No sé tampoco, se lo juro por Dios, cómo voy a olvidar a aquellos hombres, improvisadores de veras, del mariachi del sur de Jalisco, que entre trago y trago de aguardiente dicen en versos seguramente sentidos la belleza de la rancherita que acierta a pasar frente a ellos o bien ridiculizan a la catrina cursi que los desdeña, con tan fina ironía que da gusto ver cómo en su misma incultura hay algo que ya quisieran para sí los cancioneros mejor cultivados.

En fin, quien deseos tenga de probar y comprobar la riqueza de nuestro folklore, que se asome al caudal de obras anónimas con que contamos y que me diga si duda alguna le asalta sobre la belleza, dentro de una sencillez encantadora, de aquella "Huerfanita":

A orillas de un palmar
yo vide una joven bella...

o que ponga reparos en cuanto a métrica y perfecto desarrollo de un pensamiento a ese "Nicolás", hijo de nadie, que empieza así:

Estaba un charro sentado
en las trancas de un corral
y el mayordomo le dijo:
no estés triste, Nicolás...

y sigue:

Si no quiere que esté triste
lo que quiera me ha de dar;
y el mayordomo le dijo:
ve pidiendo, Nicolás.

Necesito treinta pesos,
una cuera y un gabán;
y el mayordomo le dijo:
no hay dinero, Nicolás.

Hasta que el charro llega a lo más importante para él:

Necesito de esa chata
porque me quiero casar,
y el mayordomo le dijo:
tiene dueño, Nicolás.

¿No es esto, “mi señor don Jacobo”, como le diría el mismo Nicolás, típica y genuinamente mexicano? El trazo psicológico es de mano maestra: así son los hombres con quienes tratan los mayordomos y así son también los mayordomos, “tacaños” y dueños muchas veces hasta de las “chatas” ajenas.

El mexicanismo está en lo esencialmente pintoresco de nuestras costumbres, en la verdadera fuerza de expresión del lenguaje popular; en el espíritu, mezcla de resignación y de fanfarronería de la raza; en lo que de bueno y de malo tenemos, en una palabra, sin exagerar, las figuras que se mueven en el tablado de nuestra complicada vida nacional.

[...] para ir al pueblo y para hacerse comprender del pueblo, no hay otro medio que hablarle en el lenguaje que él habla; sentir como él siente, identificarse con él; y de allí que resulte obra digna del más alto elogio todo cuanto tienda al estudio del folklore mexicano. En éste hay que buscar la orientación y esto

se encontrará al fin si se acomete con fe y con amor la tarea de purgarlo de exotismos y de falsificaciones, para purificar sus aguas. El "agorismo" como medio es una lamentable pérdida de tiempo cuando se trata de que la masa proletaria sienta el arte y aun haga arte. No ha de comprender otro arte que el suyo, el de la clase inculta, el del "Nicolás" de la canción; el que siente y conoce.

Y ése es el que vivirá, a pesar de todo. El autor anónimo de aquel lindísimo cantar:

Comadre, cuando me muera
haga de mi barro un jarro;
si tiene sed, de mí beba;
si a los labios se le pega
son los besos de su charro.

Nos dejó sin imaginárselo, el más bello y más alto símbolo de nuestro nacionalismo: todo aquello que besa nuestra alma y que al besarlo se nos pega al alma es barro nuestro, porque lo único que tiene la virtud de pegársenos es lo que viene de nosotros mismos: el barro de nuestras tumbas...

Una conjetura sobre la palabra "mariachi"*

Victoriano Salado Álvarez

Llaman la atención aquí los mariachis de Cocula o las "músicas del cerro" como le dicen en la región de Chapala. Jacobo Dalevuelta, deseoso de investigar el origen de la palabra, ocurrió hasta el francés, sosteniendo que mariachi viene de *mariage*, porque los franceses vieron que esas músicas se usaban en los matrimonios de gente popular. Raro sería que los invasores hubieran empleado la palabra *mariage* para designar la música que se tocaba en esas fiestas, y no para determinar la ceremonia misma o los que en ella tomaban parte.

Ni del tarasco ni del azteca parece tomada la voz, por lo cual habrá que recurrir, para rastrear su origen, a los lenguajes de las islas, de donde recibimos tantos aportes filológicos: maíz, canoa, caribe, pirajaya, ceiba, tabaco y otros muchos.

En el glosario de Coll y Toste se encuentra la descripción de *maraca*, instrumento musical hecho de la fruta de la higuera, libre de su endocarpio, y lleno de piedritas silíceas: el mango es un palillo que atraviesa la *jigüera*. Se usa golpeando a compás contra la palma de la mano para obtener un sonido rítmico. Aún se utiliza en los campos de Puerto Rico en algunas fiestas campestres.

En Oviedo (libro IX, cap. XVI) se habla del árbol de Mariá, que el escrupuloso capitán menciona así:

Mariá es un árbol de los grandes que hay en esta Isla Española, y el nombre es muy sanctísimo. Mas los indios en el acento no le nombran como nosotros; antes se diferencia, porque ellos

* Publicado en *Minucias del lenguaje*, México, SEP, 1957, pp. 89-91.

después que han dicho *mari* dicen *a* con un poco de pausa entre la penúltima sílaba de la última. Ésta es buena madera, e hácese della muy gentiles canoas, que son las barcas de los indios, e yo la he tenido en esta cibdad que me traía por este río de una heredad mía treynta hanegas de mahiz, allende de algunos haces de leña e hierba e otras cosas, e siete u ocho negros que la bogaban; por manera, que descargada, podrían bien andar en ella más de treynta personas, más otras mucho mayores al doble hay desta madera y de un solo árbol. Para edificios no es tan buena madera como otras, porque fuera del agua no dura tanto, ni su fructo es bueno ni se come: antes amarga, e no es para los hombres.

¿Sería acaso el mariachi original el *maraca*, instrumento músico, o estaría fabricado con árbol de mariá? La conjetura es atrevida porque las músicas de mariachi no se sabe que lleven ahora la *higüera* o maraca, por más que nos parezca extraño la hayan llevado antaño, puesto que los indios se acompañaban de toda clase de instrumentos como ése, que en realidad es la sonaja que bien conocieron con el poético nombre de *ayacachtli*, esto es, adormidera que vibra.

En cuanto al mariá, aunque originariamente servía para hacer barcas, no sería remoto si se hubiera aplicado a fabricar con su madera instrumentos músicos como la marimba, de donde quizás provenga ese nombre.

De todas maneras, me parece que por el mar de las Antillas, y no por el Golfo de Vizcaya o el Mediterráneo, ha de andar el origen de esa voz, cuya interpretación presento con toda la timidez que es natural en caso tan discutible y tan oscuro.

Bibliografía

- Coll y Toste, Cayetano, *Prehistoria de Puerto Rico*, Tipografía Boletín Mercantil, San Juan, 1907.
- Fernández, Oviedo y Valdés, Gonzalo, *Historia general y natural de las Indias, Islas de Tierra Firme del Mar Océano, por el capitán /.../ primer cronista del Nuevo Mundo*, 4 vols., Real Academia de Historia, Madrid, 1851-1855.

Los cancioneros, los mariachis y el jarabe tapatío*

Higinio Vázquez Santana

Como rapsodas, como aves errabundas van los trovadores por los caminos, por los mesones, por los villorrios, por las ferias, por las verbenas de santos patronos, llevando como compañeros fieles a sus instrumentos músicos. Van a alegrar, con sus bellos cantos, a los que sonríen al dolor y a los que piden caricias al placer.

Esos trovadores son, en su mayor parte, gente del pueblo humilde; mas no es raro encontrar entre ellos algunos que pertenecen a la clase media. Unos se dedican a esas actividades artísticas por afición, porque el arte los atrae y los seduce; otros, por la satisfacción que experimentan cuando en los pequeños poblados son objeto de múltiples consideraciones, de innumerables agasajos, y otros por encontrar la manera de vivir entonando canciones... No es raro encontrar entre los trovadores a muchos que el infortunio ha abatido cruelmente y que, faltos del sentido de la vista, se consagran a la música en cuerpo y alma. Y allá van, fuertes contra el destino, llevando sed de arte en el corazón, miel de palabras dulces en los labios y arpas de oro en la fantasía. Aparentemente llevan una vida feliz y, sin embargo, ¡cuántas tristezas se abrigan en sus pechos; cuánta melancolía hay en sus intimidades!

* Publicado en *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1931, t. III, pp. 35-42 y 115-121.

A su paso por ciudades y aldeas se agrupan en torno de ellos las multitudes, y como si tuvieran el poder maravilloso de los cantos de Orfeo, que detenían el curso de los ríos para oírlos y arrastraban en pos de sí los árboles de las selvas, estos vagabundos cancioneros, ebrios de belleza, sujetan pensamientos, emociones, pasión, vida toda, y se apoderan de los humildes y les infiltran su alegría o su pena, su amor o sus desengaños. Y las almas sencillas los admiran y los aplauden. Comulgan con la belleza del verso y con la tristeza de la música.

En las estaciones de los ferrocarriles, en los trenes que corren del norte al sur del país, pero sobre todo en los caseríos del estado de Jalisco y de Michoacán y Guanajuato se encuentran los viajeros a esos trovadores que entonan sus canciones mientras se hace la parada obligatoria, y los vendedores de frutas, dulces, golosinas, también cantan su mercancía. Y en las plazas públicas, y en las cantinas, y en las pulquerías, y en los pórticos de los teatros de las grandes ciudades mexicanas, principalmente en la metrópoli, se apiñan en derredor de los cancionistas las gentes del pueblo, para olvidar quizá por un momento las tristezas que llevan en el alma. Algunas veces, estos cantadores errátiles propagan no solamente la canción vernácula, haciéndola oír con la voz, sino que, para obtener mayores utilidades, venden hojas impresas en las que están escritos los versos de la canción en boga.

Los cancioneros visten el traje de nuestro pueblo: calzón blanco, algodón o blusa, huaraches, ceñidor, sarape, sombrero de anchas faldas. Algunos llevan fajada al cinto la pistola o portan el machete costeño.

Son almas melodiosas, clavicordios de la canción, propagadores de pensamientos, sentimientos y emociones, educadores del pueblo en sentido artístico, comentaristas de la vida social en corridos llenos de verdad e ingenio, folkloristas que sin saberlo van dejando materiales para los estudiosos y para las generaciones de mañana que encontrarán en las canciones por ellos compuestas y por ellos dichas, los estados de conciencia de los antepasados y de los que hoy andamos pidiendo un poco de amor, un poco de consuelo, un poco de alegría para nuestros amores y para nuestras tristezas.

¿Y qué corporaciones musicales y qué instrumentos sirven a los cantadores para llevar al ánimo las flores de su fantasía y de su inspiración?

El bandolón, la guitarra, la guitarrilla, el guitarrón, los violines y acaso un clarinete, son los instrumentos de que se sirven los trovadores para sus canciones. Con aquéllos forman frecuentemente grupos musicales que se llaman mariachis, y con una guitarra y un arpa los huapangos.

Sobre el vocablo "mariachi" se han emitido diversos pareceres. Los filólogos están aún intrigados por encontrar el origen de esa palabra, que algunos afirman viene de *mariage*, usada por los franceses en la época de la Intervención para designar a los dulces cantadores jaliscienses.

Los mariachis han sido famosos principalmente en los estados de Jalisco, Colima y Michoacán. Ahora han arribado a la ciudad de México, y en todos los sitios donde tocan son objeto de admiración.

El mariachi es un género peculiar de música y de canción: es bailable; pero sólo los verdaderos bailarines de Jalisco saben interpretar el secreto de sus movimientos, el ritmo de sus meneos, la gracia inimitable de todos sus pasos y actitudes.

No es la inspiración sabia la que ha producido material a los mariachis para su música y para la letra de sus encantadores sonos; ellos mismos son los que van arrancando un acorde para su orquesta primitiva y un verso para sus coplas, de todas las emociones que forman la vida de los pueblos sencillos y laboriosos. Los asuntos de sus canciones están tomados de la misma vida real, del medio en que actúan. Por eso oímos la copla bucólica que celebra las gracias o las mañas de alguna res que se perdió en el monte o que se encabritó en el potrero. Por eso escuchamos la eterna queja del enamorado gañán, o bien la tierna y nostálgica evocación de las campanitas del terruño lejano.

El más famoso mariachi que conocemos es el de Cocula, del estado de Jalisco. En medio de ráfagas de entusiasmo, de alegría, de dolor, de ira, de desesperación, de no sé qué mil encontradas emociones, surge la inspiración espontánea y bella de la música de esa pequeña agrupación que se presenta con modestia y con temor. Al oírla deja impresas en nuestro

espíritu sensaciones imborrables, porque resplandece en ella toda la exuberancia, toda la lozanía, todo el esplendor de la sin par Andalucía mexicana, de la bella Guadalajara.

En las notas de los sones igualmente encantadores, igualmente maravillosos, se percibe lo mismo el suspiro de un beso que la palabra apasionada o tierna del amante.

Para los que hemos nacido allá en Jalisco, ¡qué de recuerdos hondos encierra esa música! Al escucharla, volvemos a sentirnos muy cerca de la patria chica, respirando el aroma suave de los naranjos en flor, mirando los ojos negros y arrobadores de la tapatía, aquel clima encantador, donde el cielo es más azul y más profundo, donde la atmósfera está perfumada por los jazmines y las magnolias.

La música del mariachi coculense, formado por los artistas Salvador Flores, Concepción Andrade, Agapito Ibarra, Casimiro Contreras, Antonio Partida y Pablo Gómez, tiene embriagueces de vida, embriagueces de sentimiento, embriagueces de matices; es algo así como la sensación quintaesenciada del mundo exterior, como la complicada refracción de impresiones muy vivas y muy penetrantes, que expresan la bellísima emoción de la obra de arte inmortal.

Esa música, como dice Jacobo Dalevuelta, cuenta las más hermosas historias de la vida de sus pueblos eternamente aromados por los encinares de sus bosques.

"No sé qué será más bello —agrega el citado periodista— si las palabras o la música; pero cuando se oye una y otra formando la canción, y a la queja salida del pecho se une la queja rasgada en la guitarra y en los diversos instrumentos que forma el mariachi, la emoción es tan completa que conmueve."

La impresión que deja la música del mariachi de Cocula es encantadora. Al escuchar esas notas vibrantes y llenas de color y de vida creemos estar en una alegre fiesta de poesía y de amor; miramos surgir el cuerpo esbelto de la tapatía, con su traje típico, provocativa y picaresca; aparece con sus mil encantos el refrán bullicioso y la canción desplegada al aire, que nos hace ver costumbres y hechos de una comarca privilegiada.

Escuchad algunos de esos cantos, que despiden luz y poesía, que derraman mil encantos al corazón.

LAS CAMPANITAS

Qué bonitas campanitas
se tocaban en Tepí;
ellas se repican solas
acordándose de ti.

Triste, triste,
mi corazón estará,
por una joven que yo amo
que se llama Soledá.

Qué bonitas campanitas
que repica el campanero;
el consuelo que me da
que yo fui tu amor primero.

Campanitas del rosario,
cuándo se repicarán;
cada que me acuerdo de ellas
me dan ganas de llorar.

“La sandía” es otro de los sones del mariachi, sólo inteligible en sus detalles para el que se posesiona del asunto que el poeta canta, viendo desplegarse ante sus ojos los bellos cuadros de la vida ranchera, con sus multicolores escenas de la felicidad campesina.

He aquí la composición:

Toda la agua regadores,
que se seca la sandía;
échele agua usted a la suya,
que yo regaré la mía.

En la hacienda del Limón
se ha ofrecido una aventada,
con toda la vaquerada,
se fueron para Aragón.

¿Y qué diremos de "La vaquilla"? Es la revelación de los cuadros íntimos de la vida del rancho, donde cada cosa tiene un alma, donde nadie ignora cuál es la vaquilla, cuál es la encina que acaso dio sombra a los niños que ahora son novios, y donde se sabe en qué brocal de pozo, ya desmoronado, conversaron de amor los que hoy tienen nieve en la cabeza.

Vaqueros y caporales,
pongan el oído alerta,
que arriba del Ojo de Agua
está la vaquilla muerta.

Le dirás al caporal
que se baje pa'el encino,
que se traiga la vaquilla
con el cabestro más fino.

Le dirás al caporal
que se baje para el pozo,
que se traiga la vaquilla
con el cabestro barroso.

"La iguana" es un estribillo de aquellos que deja el mariachi como rastro de su paso por los poblados de la costa; estribillo que, sin entenderlo, lo cantan los niños cogidos de la mano, saltando a la luz de la luna.

Dicen los pequeños:

¡Huy, huy, huy, qué iguana tan fea;
huy, huy!...
¡Miren cómo se menea;
miren cómo se menea!

¡Huy, huy, huy, qué iguana tan pinta;
huy, huy!...
Miren cómo salta y brinca;
miren cómo salta y brinca.

"El columpio", "La palmerita", son otros sones con la gracia, con la picardía, con la sátira ingeniosa de aquella gente pobre,

sencilla, pero artista, pero soñadora. ¿Quién será la Mariquita de que habla uno de los sones? Quizá la guapa morena que se acercó al corrillo donde los cancioneros vertían la música de su inspiración, allá, en la aldea jalisciense. Es delicioso el misterio de esas mujeres que los vagabundos cantores immortalizan, consagrando su nombre en los cantares que van rodando por todos los lugares de mi país.

La gente de Jalisco no admite que en otras regiones del país pueda haber quien interprete todo el secreto de las ondulaciones y de los briosos arranques del jarabe tapatío: es para ellos un arte que les está reservado, es su música, algo así como un himno a la gracia de sus mujeres y a la virilidad de sus hombres; con sus acordes la sangre se enciende y en todos los corazones jaliscienses brilla la llama del entusiasmo. La pareja se compone de un charro y una china: los dos visten trajes pintorescos y en los tipos que ellos representan pudiéramos decir que se ha encarnado el espíritu y la tradición de nuestro pueblo que los juzga nacionales.

La china mexicana viste de castor de seda que cerca de la cintura es verde y en el resto rojo; luminosos dibujos de dorada lentejuela decoran esta especie de falda, debajo de la cual asoman las torneadas pantorrillas calzadas de finas medias caladas y en los pies, que las mexicanas suelen tener pequeños, verdes estuches de raso rematan la gentil figura de la bailarina nacional; pero, si es bella la mitad inferior de la china, su busto tiene un encanto que difícilmente puede superarse: la camisa, bordada con primorosos emblemas de seda de colores, deja al descubierto sin escrúpulos la parte más bella de los hombros, de la espalda, del pecho de la mujer, y entre sus brazos se tuerce con irisaciones tornasoladas la rica seda de los rebozos de bolita; completan el primor de este tipo nacional de mujer mexicana los oscuros ojos de las tapatías y las gruesas trenzas que entretejidas de listones bajan hasta más abajo de la cintura. El charro es un tipo varonil, en cuyo traje se adivina la esplendidez y acaso la vanidad de los rancheros: la chaqueta corta de gamuza amarilla o de paño oscuro, con sus bordados de plata que también adorna en ricos alamares los ajustados pantalones, el jarano es primor de afamados bordadores, porque no obstante ser anchas sus alas

con exceso, apenas pueden soportar el peso de las bordaduras de oro y plata que en brillante profusión las cubren por completo.

De esta manera descrita la pareja, es bien que hablemos del jarabe. El jarabe es de origen español, aunque quizá conserve algunas reminiscencias de los bailes primitivos de los indios. Tal vez descende del zapateado español o de las seguidillas manchegas que tuvieron su origen en el siglo XVI. Musicalmente el jarabe es una frase melódica armonizada con sencillez, el compás es frecuentemente de seis por ocho y algunas veces de tres por cuatro o de dos por cuatro. El aire es siempre vivo. Los jarabes han sido compuestos por el pueblo mismo. Hay algunos verdaderamente interesantes por su ritmo. Vamos a mencionar uno de ellos. En cada dos compases de tres tiempos tiene intercalado uno de dos, de manera que la frase melódica resulta truncada y precisamente esta anomalía constituye la originalidad y belleza de este baile. Existe la creencia de que estos compases amalgamados son de origen vasco, pero la verdad es que se han encontrado entre los aires populares serbios y rusos y muy especialmente entre las antiguas melodías finlandesas.

El jarabe fue en la época colonial el baile predilecto del pueblo. Refiérese por los cronistas que en el año de 1802 el virrey de la Nueva España, don Félix Berenguer de Marquina, mandó expedir un bando en el que se prohibía el pernicioso y deshonesto baile nombrado "Jarabe gatuno".

El decreto en cuestión decía que en el mes de octubre último había llegado a su conocimiento, con grande desazón suya, que en esta capital y en otros lugares del reino se iba introduciendo este baile que por sus deshonestos movimientos, acciones y canto causaban rubor y desagrado aun a las personas de menos delicada conciencia.

El "Jarabe gatuno", dice un historiador, tenía algunos movimientos no sólo con los pies como el de la actualidad, sino que con las manos se simulaban algunos de los que hace el gato probablemente cuando ataca o cuando busca a su hembra. Los versos tenían algunos de ellos, el vocablo ¡miau!, ¡miau!, ¡miau!

Muchos de estos bailes son también cantables y se les acomodan versos picarescos:

Venga ya, comadre Juana,
déjese de misticismos;
bailaremos el jarabe
y perderemos el juicio.
No hay nada que me cuadre
como este zangoloteo.

Amar con pena y resabio
es el mayor sacrificio;
vale más tonto y no sabio
que amante pero sin juicio.
Para no sentir agravio
ni agradecer beneficio.

Mire qué bonito pie
se le mira en el jarabe;
parece que usted no sabe
que cuando se zarandea
me late este corazón
que ha tiempo le pertenece.

Los pajarillos y yo
nos levantamos a un tiempo,
ellos a cantar el alba
y yo a llorar mi tormento.

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban.

Es variadísimo e interesante el número de coplas populares que se cantan en los jarabes, algunas, subidas de color, bastante picarescas.

Por este carácter tan genuinamente nacional el jarabe ha invadido todas las esferas de la sociedad mexicana que lo baila con frenesí, lo mismo en la ranchería, donde los acordes del arpa, si estamos en la costa de Guerrero y Michoacán, o a los alegres sones del mariachi de Jalisco el indio atezado, de albeante y ancho calzón, gira enardecido alrededor del som-

brero de paja en cuyas alas los dormidos piecitos de la india respuntean el movimiento de la danza y su cuerpo primoroso con armonía se tuerce entre los pliegues del rebozo, que en el resplandeciente salón aristócrata, donde ya es número que de rigor ha de intervenir.

La pareja es escogida de los niños a quienes ya se ha enseñado para la ocasión el arte exquisito de portar con el decoro debido los trajes de la usanza del charro y de la china, y es un momento de entusiasmo el que interrumpe los bailes para que en remolino de sedas y en ondas de perfumes se agrupen las damas y los caballeros en derredor de la danza tapatía.

Hechizo propio tiene el jarabe cuya razón de ser está escondida en los complejos resortes de nuestra idiosincrasia nacional; el caso es que en los ojos de los hombres hay fuego y palpitan emocionados los senos de las mujeres mexicanas cuando ante sus ojos se despliega la fantasía del jarabe tapatío: hay águilas y banderas en la camisa de la china, banderas en los listones de sus trenzas y águilas y banderas en las revueltas alas de los sarapes de Saltillo que vuelan sobre la pareja al compás de los rasgueos de los instrumentos músicos que llenan de alegría el corazón y alejan la tristeza de la vida.

JARABE

Sentimientos de amor, calabazas,
que devora mi pecho un camote,
yo creyendo que era un chinchayote,
un elote te pido de amor.

Si quieres vámonos para Tepí,
a ver aquella y aquella y aquella,
a ver aquella y aquella y aquella,
a ver qué hace por allí.

Pasen a beber atole,
todos los que van pasando,
que si el atole está bueno,
la atolera se está agriando.

Pa delante son las lástimas,
como dicen los malditos,

por vida de mis amores,
hágame usted un cariñito.

Yo bien te lo decía
y tú no lo querías creer,
que en saliendo pa la calle,
me tendrías que perder.

Amapolita morada,
de los llanos de Tepí,
si no estás enamorada,
enamórate de mí.

Eres arenita de oro,
te lleva el río, te lleva el río,
así se irá llevando,
tu amor al mío,
tu amor al mío.

De tu ventana a la mía
no hay más que un paso,
no hay más que un paso;
acércate vida mía, dame un abrazo
dame un abrazo.

Señora su periquito,
se quiere bañar en río,
y yo le dije que no
porque se muere de frío;
pica, pica, pica perico,
pica, pica, pica la rama,
pica, pica, pica perico,
pica, pica, pica tu nana.

Ay que bonitos son los enanos,
cuando los bailan los mexicanos.
Sale la linda, sale la fea,
sale la enana con su zalea.
Hazte chiquito, hazte grandote,
ya te pareces al guajolote.
Sale la linda, sale la fea,

sale la enana con su zalea.
Ya los enanos ya se enojaron,
porque a la enana la pellizcaron.
Sale la linda, sale la fea,
sale la enana con su zalea.

Estaba la media muerte
sentada en su taburete,
los muchachos de traviesos,
le picaron el rodete.

Ya te vide calavera
con un diente y una muela
saltando como una pulga
que tiene barriga llena.

Ándele comadre,
baile la botella,
y si me la tumba,
me la vuelve llena.

Ándele comadre,
saque a su compadre,
y si no lo saca,
ya se acaba el baile.

El palomo y la paloma
se salieron a pasear,
el palomo le decía,
vente que voy a bailar,
el palomo y la paloma
los dos se fueron a misa,
la paloma reza y reza,
y el palomo risa y risa.

Diana, diana para tía Juana,
chin, chin, chin para tío Joaquín.
Ya se murió don Ferruco,
ya lo llevan a enterrar,
con un gato que es el cura
y un ratón de sacristán.

De esas dos que andan bailando

cuál le gusta valedor,
una parece una rosa,
la otra parece un lucero.

Otra de las más conocidas adaptaciones del jarabe, es la siguiente:

Estándome yo meciendo...

Cada paso del jarabe requiere diverso metro de verso y así encontramos variedades tan graciosas con las de "El guajito", "El perico" y "El barbero".

Con razón se llama este baile, nacional, por el entusiasmo que en todos los mexicanos despierta. Ha exclamado un entusiasta admirador de esta música:

Desde el senador más grave,
hasta el humilde artesano,
se anima, si es mexicano,
viendo bailar el jarabe.

Y otro poeta, con mayor audacia, afirmó:

Pues si al mundo Adán viniera,
y viera a una mexicana
bailar jarabe ligera,
temo que a comer volviera,
la consabida manzana.

El Guapo*

Gregorio Torres Quintero

I

La tarde desfallece de calor y se reclina con languidez en el ocaso. [...]

Allá, tras de los médanos, de suaves y redondos contornos, ornados de escasas plantas rastreras (encajes verdinegros sobre fondo azul), se extienden los algodonaes de la hacienda, que ya empiezan a rendir sus blancas primicias.

La airosa malvácea muestra ramas floridas, bellotas tiernas y en sazón y otras ya reventadas, convertidas ya en capullos, que dejan salir por sus anchas dehiscencias la esponja nívea del cándido vellón que encierran.

Parece que sobre el extenso jardín ha caído abundante nevada...

Por los callejones del risueño plantío caminan los pizcadores rumbo a la hacienda, inclinados, llevando en sus espaldas canastos enormes, rebosantes de capullos nuevos, todavía adheridos a su tostado casquillejo.

Algunas mujeres y niños van también en su compañía, y cantan todos a coro los sonecitos de la costa, sones alegres y retozones, como los tangos españoles, cuyo sabor tienen, sin duda por provenir de ellos y haberse aclimatado tiempo ha en nuestras tierras calientes del Pacífico.

* Publicado en *Cuentos colimotes (descripciones, cuentos y sucedidos)*, México, Herrero Hermanos Sucesores, 1931, pp. 46-57.

El sol desaparece. Sin embargo, su luz refulge en las nubes, y alumbrará todavía por algún tiempo el espejo ondulante del mar, la playa sin límites y los médanos azules.

//

Ya la noche, recamada de estrellas, ha pasado sobre la tierra y ha caminado sobre la mar hasta más allá del horizonte.

Un hombre avanza por las calles enarenadas del caserío perteneciente a la hacienda. Viste calzón ancho de manta, algodón de la misma tela, caído libremente, sin fajar; chaqueta de gamuza café oscura; sombrero de palma, de anchas alas, *alacranado*, es decir levantado por la parte posterior solamente; lleva un sarape sobre el hombro izquierdo encubriendo un machete de cache de cuerno y de ancha y filosa hoja, colgado también del mismo hombro por medio de una correa que pasa a través de la cache. Sus pies calzan zapatos fuertes de vaqueta amarilla, en los que aún descansan las pesadas espuelas del vaquero.

Se aproxima a un cercado de palos y escucha por un momento. Busca luego en el suelo una piedrecilla y la arroja sobre el techo de zacate de una casa que está en el interior.

Es una señal, sin duda.

A poco una sombra blanca se dibuja a través del cercado y una voz suave pregunta muy quedo:

—¿Eres tú? ¿Qué andas haciendo?

—Yo soy y ando buscándote.

—¿Pero no ves que si saben que estás aquí, te agarran?

—¿A quién? ¿A mí? ¡Para eso les ha de sudar un diente!

—¡Por Dios, vete! He oído decir que tal vez esta noche llega el amo y con él vendrá ese...

—Ese re...milgado del hijo del administrador que tiene que pagármela muy pronto. Ya consiguió que me corrieran, levantándome el falso que me levantó, pero no ha de conseguir jamás que yo deje de quererte, ni menos que tú dejes de quererme.

—No, jamás. ¡Yo no seré más que tuya!

—Eso quería que me dijeras, y eso será, ¡tope en lo que topare! Vengo a decirte que estoy trabajando en los quebra-

deros de coquito de aceite de don Vicente, que mi nuevo amo parece apreciarme y que me ha prometido adelantarme el salario de cinco meses para que me case contigo. Yo no podía guardarme esta noticia por más tiempo. Aquí me tienes, pues, para saber si estás en lo dicho.

—Estoy, Alejo. Pero necesitas pedirme por la buena.

—¡Pos claro que sí!

Los ojos negros de la joven brillaron de placer por entre los maderos de la cerca; las manos de los enamorados se estrecharon con pasión; se repitieron mutuas ternezas...

Un cohete subió silbando en el corral de la hacienda, y a su estallido sucedieron los bordonazos de un arpón.

—¡Ya llegó! —exclamó ella— ¡Y va a haber fandango!

—¿Vas tú?

—Si mi padre se empeña... ya ves que no puedo desobedecerle.

—Pues mi deseo es que no vayas... te lo ruego...

—¡Aurelia! —gritó por dentro una voz— ¿Dónde estás? ¡Oye el fandango! ¡Ha venido el amo y es necesario ir!

—¡Qué caray! —exclamó con desesperación Alejo— ¡Yo no quiero que te vea ese...!

—¡Aurelia! —gritó de nuevo la voz.

—¡Allá voy, padre!

Los enamorados se despidieron con un beso.

—¡Vete, mi Alejo! —dijo ella— ¡Vete, mi vida!

III

Frente a la gran casa de la hacienda, y en el extenso espacio que a guisa de plaza ocupaba el centro del caserío, estaba el lugar del fandango.

Un arpón de gruesos bordones; un guitarrón; una guitarra de cinco cuerdas; un violín y un pistón, componían la música.

Frente a los músicos, que estaban sentados en una larga banca, y a distancia de unos cinco o seis metros, se había colocado la tarima de madera, donde debían zapatearse los sones.

La concurrencia ya era grande.

El fandango, por lo mismo, estaba animadísimo.

—¡Aurelia! ¡Mírenla! Allí viene con ñor José —dijeron algunas voces.

En efecto, la joven llegaba en compañía de su padre.

A la luz de los hachones de ocote que alumbraban el recinto, todos pudieron contemplar a su sabor aquella belleza costeña, de trigueña tez, ojos negros y pequeña boca. Su negro y abundante cabello, peinado en dos trenzas, le caía sobre su espalda hasta las corvas. Gruesos hilos de cuentas de oro y de corales adornaban su cuello. Su camisa escotada, sin mangas, cubierta de bordados negros, era finísima. Un rebozo de bolita cubría un tanto cuanto la desnudez del escote. La enagua era de gasa y los zapatitos de raso negro.

—¡Que viva la reina del fandango! —gritaron algunos jóvenes.

Otros palmotearon.

—¡Que toquen "El maracumbé" para que lo baile! —dijeron otros más allá.

—¿Pero quién la acompaña?

—¡Yo! —dijo un charro de bota fuerte y pistola al cinto que se presentó de improvisó.

Era Juan José, el hijo del administrador de la hacienda.

La música preludió el son mencionado y el charro subió a la tarima.

Pero Aurelia no se movió de su asiento.

—¡Anda! —le ordenó ñor José— ¡Anda a bailar!

—¡No puedo! —respondió ella— ¡Me siento mareada!

En tanto, la música proseguía tocando "El maracumbé", y el charro manifestaba mala catadura. El desaire, es verdad, no era para estar de plácemes.

—¿Vienes o no? —preguntó cenizo de cólera.

—Dice que después bailará —dijo alguien.

El charro se bajó con paso rápido de la tarima y acercándose a Aurelia prorrumpió con ademán violento:

—¡Si no bailas conmigo, te juro que mato al hombre con quien bailes! ¡Y en cuanto a mí, no creas que ha de faltarme compañera! ¡Ea! —gritó volviéndose a la concurrencia— ¡Una que baile conmigo!

Una mujer subió a la tarima.

Y a poco, era de ver al charro zapateando el son, más bien de cólera que de entusiasmo. ¡Y vaya si repiqueteaba bien! Su estado nervioso se revelaba en la agitación de sus piernas. De buena gana hubiera querido patear allí mismo al hombre que ocupaba los pensamientos de Aurelia, pues no dudaba que la negativa de la muchacha obedecía a que seguía en su capricho de querer *al otro*.

Concluyó "El maracumbé".

Juan José, amostazado, fue a pasearse junto a los músicos y desde allí dirigía miradas coléricas a la que a todo trance quería hacer suya.

Otros sones se tocaron y bailaron.

El guitarrero salpicaba de cuando en cuando el baile cantando algunas coplas.

¡Palmero, sube a la palma
y dile a la palmerita
que me está doliendo el alma!
¡Que mi amor la solicita!

Un pato con tanta pluma
no se pudo mantener,
y un escribano con una
mantiene moza y mujer.

Juan José se acercó a Aurelia y le dijo:

—Espero que ya te sentirás bien y que podrás bailar. Dame el son que sigue.

—Anda, hija —dijo ñor José—. Siempre te has lucido en los fandangos. No te metas a ridícula. Baila con el señor.

—¿Ya ves? Tu padre te lo ordena. ¡Ven!

Juan José casi arrastró a la joven hacia la tarima.

La música preludiaba un alegre son en esos momentos.

El charro ejecutaba apenas el primer compás, cuando se oyó un rumor entre toda la concurrencia.

—¡El Guapo! —exclamaron.

Alejo acababa de entrar en el espacio iluminado. Llevaba en su diestra el reluciente machete y en la siniestra el sara-pe enrollado.

Lanzó un grito terrible, un verdadero alarido salvaje. Y dijo:

¡Un alacrán en el viento
desparrama su ponzoña!
¡Ande con tiento, charrito,
que la vida no retoña!

¡No me asusta su pistola
y no me mire tan feo!
¡Ujuy! ¡Nos haremos bola,
pues yo nunca me pando!

¡A mí no se me anda el cuero
ni se me arruga la carne!
¡Los pelos sí se me bullen!
¡Pero ha de ser por el aire!

—¡Siga el fandango! —gritó Juan José— ¡Y echen fuera a ese soflamero!

—Si sigue el fandango, ha de ser *pa* mí —replicó el Guapo—. Pero *pa* usted, ¡mire!

Y, sin quién lo pudiera impedir, cortó con su machete las cuerdas del arpón y de la guitarra.

—¡Ya sucedió! —gritaron algunas mujeres.

Juan José, encolerizado en exceso por aquella burla atroz, sacó violentamente la pistola e hizo fuego sobre su rival. Pero el Guapo, que ya esperaba aquello, se puso a hacer girar tanto su machete como su sarape como si fueran rehiletes, formándose una especie de atmósfera de defensa y, al mismo tiempo, y mientras se sucedían los disparos, daba saltos desordenados, de un lado a otro, como un loco, y todo para evitar que su contrario hiciera puntería.

—¡Eche balas, hijo de un tal, que para mí son albóndigas! —gritaba, lanzando carcajadas, que parecían alaridos.

Muchas gentes corrieron.

Por fin sonó el último disparo.

Eso esperaba Alejo, quien, a pesar de sus gritos y saltos, los iba contando.

—¡Hora, talísimo —exclamó—, yo podía cortarle la cabeza de un machetazo! Pero no soy cobarde como usted.

¡Agarre machete *pa* que estemos parejos!

Juan José cogió un machete que le dieron y paró el golpe que le dirigió el Guapo.

—¡Defiéndase bien, charrito, porque ahora me las va a pagar todas juntas!

El choque de los machetes arrancaba fúlgidas chispas.

—¡Avísenle al amo! —exclamó Juan José—, ¡y díganle lo que está pasando!

—¡Ah, cobarde! ¿Quieres que me apresen? ¡Pos toma!

Juan José recibió un terrible machetazo en la cabeza que lo hizo caer como un plomo.

Durante esta rapidísima escena, que contemplaban mudos los demás rancheros, entre quienes tenía el Guapo muchas simpatías y Juan José muchos rencores, Aurelia y su padre se habían alejado. Además, las luminarias de ocote habían sido derribadas adrede, y reinaba en la plaza la mayor oscuridad.

—¡Vete! —dijo al Guapo un amigo— ¡Detrás de la cerca está mi caballo!

Alejo montó y se lanzó veloz por el camino que seguían Aurelia y su padre.

IV

—¡Ñor José! —profirió al alcanzar al padre de su novia—. Bien sabe usted que yo soy honrado y trabajador. Mi único *defeito* es que no me sé *rajar* ni me dejo *babosear* de *naiden*. Perdone el momento, pero no hay otro *pa* pedirle la mano de Aurelia. Ella y yo nos queremos mucho, y deseamos ser felices. ¿Me la da usted?

—¡Vaya un modo de pedir a una muchacha, a caballo y con machete!

—Sí, pero para usted no tengo caballo ni machete. Usted es el padre de mi novia, y lo respeto. ¿Me la da, ñor José?

—¿Acaso eres tú el cura para pedirla?

—El cura vendrá mañana con usted. Lo que yo quiero saber esta noche, antes de que me agarren, es si usted me la da o no, porque de aquí depende mi destino.

—Pero, antes que todo no me has dicho en qué quedó el pleito. ¿Lo mataste?

—Yo creo que no, porque al darle, *cantié* tantito el machete. Pensé que si ahora lo mato, no me caso con Aurelia. Eso será después, si me busca ruido. Esta noche quise demostrarle que soy más hombre que él y que me merezco a Aurelia mejor que el más planchado. Y quiero que viva para que vea que me casé con Aurelia.

—De todos modos, necesitas esconderte.

—¡Sí, que caray! ¡Pero sólo después que le hable al señor cura!

—Hija: ¿de veras quieres a Alejo?

—¡Mucho!

—¡Bueno, Alejo! ¡Pos es tuya!

—¡Gracias a Dios y a usted! —exclamó jubiloso el Guapo.

—¡Ahora, vete, Alejo de mi alma! ¡No sea que te agarren!

—exclamó ella.

—¡Para eso, primero les ha de sudar un diente! ¡Ujuy!

—dijo y espoleó su caballo.

Brincó unas trancas y desapareció rápidamente a través de un corral.

¡Iba radiante de dicha a buscar al señor cura!

Nociones de la historia del mariachi, de los sones y del jarabe*

Miguel Galindo

En el siglo xvi

Se entiende que al hablar en el siglo xvi de los instrumentos mencionados [vihuela, guitarra y arpa], señalamos su preponderancia sin olvidar que otros los acompañaban y gozaban de grandes simpatías en el público, sobre todo en el elemento popular. Aunque no tengamos noticias de verdaderas orquestas, ya se presentaban los gérmenes de esas agrupaciones que andando el tiempo han florecido tan gallardamente entre nosotros: los mariachis o fandangos. En efecto, a la guitarra con frecuencia acompañaban el arpa, el laúd, la gaita y el tambor, la pandereta y las castañuelas.

El arpa, como la guitarra, presenta una orquesta en miniatura, con sonoridad mayor y mejores recursos, aunque no con la delicadeza de la segunda ni con igual comodidad para llevarla a todas partes. Esa comodidad ha sido, en todo tiempo, un factor importantísimo en la divulgación que ha tenido la guitarra, a la vez que no ha dejado de tener cierta perniciosa influencia respecto de su estimación. Fácil de fabricarse, de bajo precio, escaso volumen y escasísimo peso, fue el primer instrumento que vino a México, en donde no sólo se aclimató su uso con extraordinaria rapidez, sino que se inició su fabricación con tal éxito, que ya en 1556, según documento del archivo inédito de Cortés, se hacían remesas de guitarras al

* Publicado en *Nociones de historia de la música mejicana*, I, Colima, Tipografía de El Dragón, 1933, *passim*.

extranjero; es decir, que treinta y cinco años después de la toma de Tenochtitlan había fabricantes que las producían en abundancia. De seguro que los otros instrumentos no tardaron en aparecer, aunque no tenemos dato documental de la fecha de su aparición, especialmente arpas, que también han tenido grande estimación en nuestros pueblos. [160-161]

Volviendo ahora al baile cortesano, o citadino, como le llamaremos nosotros, advertimos que en los núcleos de población de mayor importancia se copia o imita más o menos bien el baile cortesano peninsular, dominando los géneros en boga: la pavana, la zarabanda, la gallarda, etcétera. [261]

Por su parte el pueblo tenía bailes alegres y pintorescos; más espontáneos, naturalmente, que los de la corte, derivados de las danzas antiguas y expresión genuina de la índole regocijada de la raza. Probablemente el primer baile popular, el más extendido y origen de otros, es el fandango. Era muy popular en el siglo XVI, en unión de la seguidilla, con la cual tiene un gran parentesco, al grado de que hay autor que lo hace proceder de ella, en unión al bolero, la tirana, el polo y la jota. No es fácil acertar en un laberinto de nombres que son dados por el público a modificaciones o variantes de aires a veces semejantes, a veces idénticos, y cuyo nombre varía por las regiones geográficas en que se usa. Nosotros aceptamos la opinión de los que dan al fandango una grande antigüedad, porque así nos lo da a entender lo que podríamos llamar la "inercia atávica o étnica". Entre nosotros ha sido el fandango uno de los bailes campesinos más usados, al grado de haberse dado, en algunos lugares, el nombre de fandango, ya no a la pieza o baile que llevaba su ritmo, sino a la orquesta misma, a lo que después se llamó "mariachi", y aun a la misma ejecución o reunión en que se ejecutaba. Así, se decía: "vamos al fandango", como decimos: "vamos al baile". Esto es, en el lenguaje popular, "fandango" era el baile por antonomasia, y más bien puede derivarse de él la seguidilla, que no a la inversa. [178-179]

Al iniciarse la formación de la Colonia coexistieron pues tres clases de bailes: indígena, popular español y cortesano español. Éste permaneció siempre sin modificaciones debidas al ambiente, pero a merced de la moda traída por los nuevos y constantes inmigrantes. No sucedió lo mismo con los

dos primeros en las aldeas, rancherías y otros pequeños poblados. Lejos de las corrientes exóticas de la moda, sólo estuvieron en íntimo contacto las expresiones rítmicas genuinas y espontáneas de las dos razas: aborigen y española. Bien pronto los saltones españoles, por imitación, amainaron sus brincos viendo a los indígenas practicar sus monótonas danzas binarias, a la vez que los indios intentaban, sin conseguirlo, cambiar su ritmo y saltar más de lo acostumbrado, por imitación inconsciente del baile español. En el transcurso de los años aparecieron generaciones de mestizos llevando en la mezcla de su sangre fusión de instintos y de ritmos. Para ellos los ensayos de sus padres fueron una realidad étnica, pero híbrida, a cuya hibridez daba mayor fuerza la educación infantil, puesto que desde sus primeros años escucharon y observaron a la vez danzas indígenas y bailes españoles. Apareció entonces una música extraña, confusa y conmovedora, que respondía a los sentimientos embrollados de sus autores y de sus oyentes; música cantable yailable; en loailable más parecida a lo indígena que a lo español, en lo cantable más parecida a lo español que a lo indígena, tanto por la melodía de la pequeña estrofa que se intercala con interrupciones a la música como por la picaresca galantería que juega en ella: el "son". Nuestros sones nacieron en las rancherías, en las pequeñas aldeas; nacieron en las primitivas orquestas campesinas que actualmente se conocen con el nombre de "mariachis" y antes de "fandangos" con que alegraban sus descansos los labradores en los melancólicos atardeceres del campo. Nacieron con su hibridez rítmica, con su confusión armónica que correspondía a la confusión psíquica que les daba origen (y les da). Por eso han sido lo "sones" tan típicos y tan nuestros; por eso son tan sentidos, a pesar de las pretensiones de erudición y exotismo por nuestros artistas actuales. [254-255]

El origen de esa música está a fines del siglo XVI. Es ingenua y sentimental. No ha habido erudición para formarla; no podía haberla, y si la hubiera habido no hubiera aparecido esa música con un carácter tan típico, porque la técnica hubiera sido unilateral. No se hubieran sobrepuesto los ritmos; la armonía no iría a contrapunto con la melodía; no tendría, en fin, ese modo de ser tan peculiar. Tiene esa mala virtud la

erudición: deforma la naturaleza de las cosas. El hombre es un ser fanático por excelencia y en todo pone su fanatismo. Quizá por eso haya sido una fortuna que la música campesina no haya tenido el desgraciado honor de traerse a los conservatorios, de interpretarse con notas escritas y encajarla en la escala de siete sonidos. [255]

La sorpresa de los eruditos, cuando escuchan esa música, proviene de que sus vibraciones híbridas corresponden a nuestra naturaleza mestiza. Resuena en nosotros mismos, dentro de nuestra constitución psíquica, un pasado de melancólicos idilios entre razas semejantes, pero distintas. Inconscientemente se despiertan en nosotros las emociones lejanas que tuvieron nuestros antepasados, a la vez indígenas y españoles, unos danzando o viendo ejecutar y todos escuchando la danza sagrada ante los altares de Tezcatlipoca; los otros embelesados ante el brillante escarceo de la seguidilla cuyo ritmo marca y mide el breve pie de la hermosa bailarina con gracioso taconeo. [...] Ahora bien, entre los bailes populares españoles que provocaron la formación de los sones, ejecutándose frecuentemente frente a la masa de indígenas que ejercitaban sus danzas, tienen lugar preponderante el fandango de viejo abolengo español, y la malagueña de ritmo igual al anterior, que se cantan y se bailan a la vez. En la malagueña se hacía, a veces, intervenir el juego de espadas, convertidas posteriormente en sables.

Es, pues, para nosotros, el son, la más típica expresión del alma mestiza. No por esto creemos que es la única música genuina nuestra; el vals es también muy nuestro, como lo es de los europeos, y lo es la marcha, como lo es de todo el mundo. Ya veremos florecer con ingenua espontaneidad y nacional inspiración, danzas y valsos en la época trágica de nuestras luchas del siglo XIX, cuando los trastornos sociales han quebrantado el duro silencio de las preocupaciones eruditas y aristocráticas, y los artistas han podido aprovechar el vuelo libre de la inspiración creadora, sin la imitación exótica. Hay bailes cuyo ritmo fundamental pertenece a varias razas y a mayor número de pueblos. Pero el son es de los mestizos y solamente de los mestizos. Él señala el punto de partida de nuestras genuinas tradiciones artísticas, en unión del canto llano de la Iglesia católica. [255-257]

Si para sentir la emoción estética es indispensable que la obra de arte sea conocida de antemano, ¿cómo es que despiertan entusiasmo y causan inefable deleite los mariachis que del valle lejano o de la abrupta montaña vienen a las ciudades en las ferias de Todos Santos y de Nochebuena o se exhiben "por curiosidad" en algún teatro, con cualquier motivo o pretexto?* Es que su música nos es conocida, no la estudiamos nosotros personalmente, pero la estudiaron, practicaron y gozaron nuestros antepasados.** [258]

En el siglo xvii

Las orquestas eran muy pobres de instrumentos y apenas si servían para llenar un salón de baile y para ejecutar satisfactoriamente para aquella sociedad las piezas en boga, entre las cuales todavía se disputan el favor del público la gallarda y la pavana. La primera comienza a transformarse en el vals, o mejor dicho, con este carácter se acrecienta su popularidad, en tanto que la pavana se dispone dejar su puesto al minuet que en esa época aparecía en Francia y que llegaría a la

* En un festival folklórico verificado en la capital, en el Teatro Hidalgo, la noche del 25 de mayo del año de 1930, uno de los números del programa fue la ejecución, por un modesto mariachi, de algunos sones, con canto y baile. No fue este número de los más vistosos; al contrario, fue el más humilde en su presentación. Sin embargo, fue también de los dos que más aplaudieron. Caído el telón, el público aplaudió rabiamente, y como el telón no se levantara, siguió aplaudiendo, aplaudiendo y aplaudiendo hasta que, por fin, se levantó el telón y se repitieron los sones. La tardanza en la repetición se debió a que, al caer el telón, un fotógrafo quiso retratar el grupo de los músicos; mas esa tardanza refuerza la prueba a nuestra opinión: todo el público sintió una música que no había estudiado.

** El músico jalisciense José Rolón, que goza de gran fama, dice: "Un amigo mío, profano en música, pero dotado en cambio de un marcado instinto natural, me decía una vez: ¿Por qué será que me impresiona mucho más una 'canción ranchera' dicha, de seguro sin las menores reglas y rudamente acompañada, pero cantada por campesinos, que otras que he oído en salones elegantes entre gente 'bien' por músicos profesionales de reputación? ¿Será una simple sugestión mía —pues el caso tiene visos de paradoja— o realmente existirá alguna causa musical impenetrable para mí, lego en la materia? [...] Desde luego creo que mi amigo tendría razón, y confieso que yo mismo he sentido en muchas ocasiones la misma impresión" (*Bandera de Provincias*, núm. 12, Guadalajara, octubre de 1929). La causa de esas impresiones es el elemento ancestral. Los sones o canciones rancheras nos son conocidas desde hace poco menos de cuatro siglos. Las conoce la raza, las ha sentido el grupo.

Colonia pasando a través de España, en el último tercio del siglo.

La música campesina tenía un campo más extenso, ya porque no necesitaban estudio teórico sus ejecutantes, ya porque la práctica constante en los instrumentos servía de agradable pasatiempo. Por eso, y quizá también por ser la más justa expresión del híbrido sentimiento racial, tenía más popularidad. Los fandangos o bailes campesinos eran muy frecuentes; las orquestas rústicas o mariachis eran más numerosas, lo mismo que las piezas de su predilección: los sones en los que el ingenio y la inspiración han lucido todo tiempo su vigor y lozanía. [301]

En el siglo XVIII

Como en los siglos anteriores, en el XVIII sigue siendo el campo el lugar predilecto de la música y del canto. Los instrumentos populares, tañidos con o sin conocimientos técnicos, pero estudiados con constancia benedictina tarde por tarde y noche por noche en la alquerías y las haciendas, después del trabajo diario, eran el divertimento obligado del descanso, mientras se preparaba el alimento nocturno que precedía al sueño. Era el sistema establecido por los colonizadores musicales. Era la costumbre que establecieron los frailes y sacerdotes en las poblaciones, costumbre que aún siguen algunos en las sacristías de los templos. El ambiente se prestaba de manera admirable para que el estudio musical sirviera a la vez de enseñanza y de diversión. Faltos los poblados de los lugares apropiados para divertimento oficial, si se permite la frase, en que divertidores profesionales ejercitaban sus conocimientos especiales, faltos también de personas que se dedicaran expresamente a la música de manera exclusiva, los mismos trabajadores de los campos tomaban su instrumento y "hacían su escoleta" para "pasar el rato", sin que ello significara que dedicarían al arte más tiempo que aquel que el trabajo les dejaba libre. A veces solos, a veces acompañados, estos músicos aficionados mantenían la evolución del sentimiento

musical entre sus vecinos. Cuando eran varios los músicos y podían formar su fandango o mariachi, éste servía para dedicar los domingos a las fiestas colectivas en que se tocaban y bailaban lo sones en las costas del Pacífico y los huapangos en las del Atlántico. [335-336]

No es fácil determinar cuándo un grupo de sones tomó el nombre de jarabe. El hecho es que esos sones son como la generalidad, pero escogidos de manera que formen un conjunto armónico en el cual se distinguen perfectamente sus partes, que cambian de ritmo, lo que hace que los bailarores también cambien el movimiento coreográfico. Parece ser que el jarabe tiene sus antecedentes en las seguidillas o en el zapateado españoles. Pero a la vez hay en él mucho del ritmo indígena. Es quizá el conjunto más típico que con mayor exactitud puede evocar un pasado híbrido. Su aire es mucho más violento que la generalidad de las danzas indígenas, pero no lo es tanto como las jotas españolas. Tiene cambios de ritmo que nos recuerdan perfectamente el cambio de ritmo en algunas de las danzas indígenas que hemos escuchado: la de los "sonajeros". El movimiento coreográfico sigue al musical con sorprendente exactitud, y con no menor a uno y a otro sigue el sentimiento del concurso que lo escucha y observa. Para completar el poder evocador, las dos últimas partes parecen escogidas expresamente para recordar a las razas generadoras. La penúltima, "El palomo", es la representación de una escena de amor en las aves, que nos recuerda la costumbre de los indígenas de representar en sus bailes las escenas de la vida ordinaria. ¿Qué escenas más frecuentes que las del amor? Pero no hubiera sido adecuada al pudor social la representación demasiado exacta de aquél hasta sus últimas consecuencias. Repugnaba al sentimiento católico y español. Entre tanto, el alma indígena, demasiado lúbrica, necesitaba la representación gráfica que conmoviera sus fibras íntimas, bastante endurecidas para los sentimientos delicados. Nada más conveniente para unir los dos sentimientos, para expresar el conjunto de dos tendencias que luchaban en las almas mestizas, que el son de "El palomo", puesto que el amor, en las aves, se ve a cada momento y en todas partes, y era observado por los campesinos con suma frecuencia, sin presentar la lubricidad que en otros animales, ni

mucho menos la que tiene en la humanidad; al contrario, parecen ser las aves la representación más adecuada de la parte más elevada y noble del amor, de la parte aldea (*sic*), que se levanta de la materia y se hunde en las más profundas lejanías espirituales, tanto que la paloma ha sido símbolo de pureza y de candor. Por otra parte, la fácil representación coreográfica del acto supremo del amor en las aves satisface la estética, un tanto procaz, de las clases bajas. Por eso, al terminar el baile de "El palomo" se lanzan gritos de júbilo escandaloso y frenético.

En los tiempos actuales hemos conocido el jarabe con su última parte constituida por un aire violentísimo llamado "Diana", que no es probable que haya sido parte integrante de él en la época que estudiamos. La palabra ha sido empleada por el ejército para el toque con que se ordena levantarse a los soldados, y eso ha sido usado primeramente en Francia. En España se usó el citado toque con ese nombre desde 1728. Evidentemente que en cada nación la melodía fue distinta. Con el mismo nombre de diana se usa entre nosotros el aire violentísimo que se toca para la expresión del entusiasmo colectivo en cualesquiera festividades en que se quiere manifestar, ya por la perfecta representación de una escena, por el acto de valor en el toreo o la acrobacia, etcétera. Ese aire es el que escuchamos actualmente en el jarabe, que es seguido por los bailarores en cuanto lo permite su agilidad de movimiento, y viene como coronamiento y expresión del entusiasmo que excita la ejecución del aire anterior o de "El palomo".

Por otra parte, debemos advertir que el conjunto de sones que constituyen el jarabe no es absolutamente igual en todas partes, y así lo distinguen los mismos músicos con el apelativo del estado a que pertenece, habiéndose hecho más popular y general el de "jarabe tapatío" que nos recuerda por su representación artística lo de "jota aragonesa". Es pues, el jarabe, un conjunto variable, pero típico y eminentemente representativo del genio racial, híbrido y veleidoso, que se inició en el siglo que estudiamos precisamente en la zona o frontera de la población criolla con la indígena, o en el seno de la mestiza, en los lugares o pueblos pequeños, a donde llegaban ya las piezas de música que ejecutaban los "principales" de la colectividad

en sus ceremonias matrimoniales, onomásticos o corridas de toros; pero en los que los no principales se divertían con el mariachi escuchando y bailando sones. [336-337]

Por supuesto que la música usada por los principales a que nos referimos no se distinguía mucho de los mariachis o fandangos, como más comúnmente se les llamaba a las orquestas rancheras y primitivas, del nombre de un aire español muy usado, si no es por los instrumentos dominantes en uno y otro, y casi puede decirse que el arpa caracterizaba a los fandangos, y los instrumentos de metal a las otras orquestas. [...]

Pero debemos advertir que fue costumbre, probablemente tomada, como lo decimos en la introducción, del pueblo andaluz, el que hubiera casi siempre dos "músicas", una de cuerda y otra de viento, en la mayoría de las poblaciones, y que lo mismo debió suceder en la capital, usando sistemáticamente, y como más adaptada a la fiesta, la de viento en las corridas de toros. La música de viento de aquellos días era el germen de lo que después ha sido la banda. De seguro que en festivales de carácter privado, como en los matrimonios, en los onomásticos, en los bailes de sociedad, se usaba la orquesta llamada de cuerda porque dominaban los instrumentos de esta especie, sin que hayan faltado el trombón y el cornetín, que siempre tuvieron acceso a todas partes, pues en aquellos días aún no estaba el gusto tan refinado que fuera de uso común la música de cuarteto o sexteto, como se ha usado después. [338-339]

[...] Al hablar de la música erudita, a pesar de que este calificativo, en los días que estudiamos, no tiene una significación exacta y precisa, sino que más bien señala una frontera nebulosa entre lo que se llama comúnmente popular y lo que lleva en nuestros tiempos el dictado de erudito. Estas palabras son extremos de una gradación que comienza en donde el músico inicia sus estudios de solfeo, y termina en las mayores alturas de la técnica. Aún es posible que los directores de una orquesta o banda como las que señalamos, sean músicos que "tocaban por nota", y el grupo dirigido fuera "lírico" como posteriormente sucedió con frecuencia, llegando hasta nosotros esa costumbre en las músicas de los pueblos de escasa importancia. Por lo mismo, no es fácil saber en dónde comienza, propiamente hablando, la erudición, aunque sí se puede

saber donde termina. Nosotros incluimos en lo popular las músicas en que dominaban los "líricos", aunque no faltarán los estudiosos conformes a los conocimientos técnicos de la época. [340]

Solamente la enorme y fuerte impulsión de la raza al relato de acontecimientos puede explicar la persistencia del corrido a través de ese siglo de sopor. Esa impulsión es comparable a la que mantenía en un ser a la música campesina, sin avanzar, pero sin desaparecer. No había acontecimientos verdaderamente notables que relatar en los corridos, pero estaban las mismas fiestas que verificaban con motivo de los onomásticos de los grandes personajes ausentes y presentes, pues no solamente se celebraba al virrey y sus familiares y paniaguados, sino también al rey, aunque nunca se le llegó a ver por los colonos. Pero se sabía que era "día de su santo", que le nacía un heredero o cualquiera otro incidente, y había fiesta, y tras de la fiesta el relato. Cuando no hubo de esto, se inventaban cuentos de aparecidos, milagros de santos, etcétera. La fuerza de la índole racial es tal que no sólo llegó a nosotros el corrido, sino que no tiene trazas de desaparecer. Como tampoco los sonos de nuestra música campesina. [341-342]

La canción popular, o sea, el grado inmediatamente superior al corrido, no cambió su forma binaria: siguió con menos lozanía que el corrido, viviendo una vida precaria. [...]

Los bailes populares primitivos fueron desapareciendo poco a poco, menos el vals, que ha sido siempre el rey de los bailes y que, sufriendo a veces las modificaciones pasajeras de aire o de ritmo, ha llegado hasta nosotros y perdurará aún, porque lleva en su estructura el recuerdo lejano del galopar del caballo que tanto tiempo obró en la formación de los cerebros de las razas generadoras de la nuestra, según se anotó en páginas anteriores. Posteriormente, con la venida del caballo a la América, la influencia de su ritmo continúa obrando. Por eso el vals será eterno.

Por otra parte, el aire de danza, que no es sino una dignificación del corrido, también se usó mucho en esta época, debiendo anotar que ese aire fue y es con una grandísima frecuencia, el que corresponde a la canción. Por lo demás, ésta se fusionaba y se incorpora también en el ritmo del vals,

ya sea que se adicione a su designación esta palabra, diciendo "vals-canción" o no. Precisamente por ser el ritmo del vals completamente natural y acorde con el temperamento racial pasa eso, y algo más: a los vales se les compone o adapta letra y se forman canciones.

Entre las piezas bailables que desaparecieron, o de las que no tenemos noticias que se hayan vuelto a usar, están la pavana, la alemana, la gallarda, etcétera. En cambio, aparecen las que en Europa comenzaron en este siglo, ya solas, ya como complemento o parte de las obras que inventaban los genios de Haendel y de Bach, de Gluck, de Haydn y de Mozart.

En este siglo se usó la mazurka, la gavota y el minuet; primero en los salones cortesanos y después en los de las clases inferiores que los imitaban. Desde luego se ejecutaban las piezas de estos géneros que venían de Europa, pero bien pronto comenzaban a intentarlas los compositores de la Nueva España que, aunque pocos, no dejaba de haberlos. [342-343]

A fines del siglo llegó a las costas de Yucatán el genuino aire español llamado bolero, modificación de las seguidillas hecha por unas bailadoras andaluzas por el año de 1780. Este canto y baile a la vez se hizo muy popular en España y pasó a la América, pero ha sido sobre todo en el estado de Yucatán en donde se aclimató y arraigó como planta en tierra adecuada y propia. Ese baile consta de tres partes y al terminar cada una de ellas, como en las seguidillas, se hace la suspensión que deja a los bailadores en una posición estética: "bien parado". Pero no solamente se usa como baile, sino también como canto, porque, a pesar de que su medida es ternaria, su melodía puede encajar perfectamente en ella cualquiera que sea su rapidez, y así es como en el bolero lo mismo entran aires alegres, joviales y bulliciosos, que lentos, melancólicos y apacibles, cosa que tanto ha gustado a nuestra índole racial, de suyo tristonía. Quizá por eso el bolero ha tenido tanto arraigo, y sólo es de notarse como una excepción incompletamente explicable el que siendo tan acorde con nuestra manera de sentir, su popularidad no se haya generalizado, desde un principio, a toda la nación. Parece que ha quedado confinado a las costas peninsulares, pues son pocas las excursiones que ha hecho hacia el norte, en

donde, justo es decirlo, tiene grande aceptación en el caso de bailarse o cantarse. Lo raro es que pocas veces se canta y se baila, que no ha florecido en las costumbres populares del centro y norte de la nación, quedándose, hasta la fecha, confinado a los lugares en que desembarcó, por decirlo así, en la época ya remota en que lo trajeron los españoles.

La completa explicación a que aludimos consiste en que parece que las inmigraciones españolas tuvieron corrientes raciales diferentes que desembarcaron en los distintos lugares de la entonces Colonia y se aclimataron según las circunstancias y los gustos particulares y distintos, con sus costumbres especiales y su sentimentalidad propia, y por lo mismo, con propias modalidades artísticas.

Entre las fiestas populares citadinas que daban motivo o pretexto para la música se cuentan las del carnaval que, probablemente fueron establecidas en la Colonia desde poco después de la Conquista, como inherentes a los festivales religiosos de la Cuaresma; pero muy poco o nada se dice de ellas en los documentos que hemos podido consultar. En cambio, hay referencias de que en el siglo XVII ya se habían extendido estos festivales fuera de México, y así debió ser, porque hasta nuestros días se han conservado esas pantomimas, disfrazados aun en el tiempo, pues las "mascaradas" se han usado bastante fuera del carnaval, cosa que también han señalado algunos documentos de la época.

En efecto, lo característico del carnaval ha sido el disfraz, y éste se usó mucho en la Colonia en cualesquiera festividades de regocijo, como los casamientos, bautizos, y especialmente para felicitar a los amigos de mucha confianza en sus onomásticos, concurriendo los felicitantes disfrazados y enmascarados con la música, dando lugar a la consiguiente pantomima de los saludos y felicitaciones a ver si "se adivinaba quiénes eran". En estos casos la música formaba parte importante, esencial, de la fiesta, pues los disfraces y enmascaramientos no tenían más objeto que hacer aparatoso el festín en sus comienzos; luego seguía el baile en el que se usaban las piezas de moda en la capital: valsos, danzas, mazurcas, gavotas y minués. En la capital, más o menos bien bailados; en las poblaciones pequeñas más o menos mal bailados, conociéndose que en ellos

obraba el espíritu de imitación, tan natural y espontáneo del pueblo.

Como quiera que sea, lo cierto es que así se divertían los habitantes de la Colonia que pretendían ser "la aristocracia" de los pueblos, en tanto que los de los "arrabales", por decirlo así, las alquerías y rancherías en que dominaban los criollos y españoles, se divertían con los sones de los fandangos o mariachis, y en los pueblos en que era absoluto el dominio de la población indígena se conservaban algunas de las danzas primitivas invariables, inmodificables a través de los siglos. [345-347]

Durante la guerra de Independencia

Esos movimientos de fuerzas beligerantes tenían que perjudicar momentáneamente al arte en general, y favorecer la clase especial de "la corrida", que comenzó a llamarse corrido. Fue esta clase que nunca se había suspendido, pero que se había aminorado bastante, la primera manifestación del arte nuevo, pues aunque era la más vieja, al surgir relatando nuevos acontecimientos se rejuvenecía y parecía que tomaba nueva vida, nuevo vigor. Sacudía la forma amanerada del zorzico, con sus ritmos complicados para volver a la sencillez primitiva; dejaba las formas literarias viejas, los relatos de aparecidos y de fantasmas, de condenados y de milagros, para relatar, ingenuamente, la epopeya gloriosa y triste de los insurgentes en el vivac de las fuerzas beligerantes, en tanto que en las grandes poblaciones guardaba silencio, mientras no pudo cantar, la musa popular. [405]

De aquí para adelante designaremos con los nombres de música erudita, popular, campesina e indígena las zonas distintas de diferenciación que hemos venido estudiando, bien entendido que no son sus fronteras limitadas de modo absoluto, sino que hay una gradación casi insensible desde la música erudita a la indígena, y que todas tienen una relación más o menos estrecha con la música sagrada. Las designaciones son, pues, un tanto convencionales; pero dentro de esa convención vamos a encontrar la manera de explicarnos. La

música erudita es, en su mayor parte, la extranjera, pues ella viene solamente con la ayuda de la técnica; la música popular es semierudita, en cuanto a que originariamente está escrita y es estudiada, en las grandes poblaciones, por los músicos que tienen conocimientos teóricos de la notación y del solfeo; es semipopular, no tanto porque es en los pueblos de mediana o grande importancia en donde se usa, sino también y principalmente porque en aquéllos ya los músicos que la aprenden lo hacen sin conocimientos teóricos guiados ante todo por el sentimiento innato musical, lo que prueba que la música responde al sentimiento genuino de la raza, si bien ésta es más española que europea. La música campesina es la música propia de los mestizos, la música híbrida desgraciadamente abandonada a los pequeños poblados, a las alquerías y rancherías. Ella es la que propiamente debe considerarse como expresión subconsciente del temperamento mezclado de las dos razas, sin dominio ni de una ni de otra, y, por último, la música indígena es, con toda exactitud, la de los pueblos indígenas que se ha conservado, a pesar de todos los trastornos históricos, políticos y etnológicos. [409-410]

Nos parece que uno de los elementos de confusión que hay en todo esto que tratamos de explicar con la mayor claridad posible para podernos dar a entender en lo que sigue, y muy especialmente en nuestro punto de vista del nacionalismo, es la vaga significación de la palabra *popular*. En efecto, esa palabra significa, en música, que ésta no es producida por autor conocido, sino que aparece como surgida de la multitud; asimismo indica la obra anónima (si es que hay obras anónimas) y también se refiere a la música no estudiada en las escuelas, no aprendida con ayuda de técnica alguna, sino "líricamente", según dicen los músicos que la cultivan, o como diremos nosotros, prácticamente. De allí que la categoría de música que se presta a mayor confusión, y la más interesante, es la que siendo erudita en un principio, pasa a ser popular después, según el lugar y los ejecutantes. Pero esto no es tan accidental como parece, sino que su íntima naturaleza justifica su especial categoría. Es de tal modo adaptable al temperamento popular si viene del extranjero, que al poco tiempo de usarse ya se toma como si fuera nacional; si viene de los compositores

nacionales, es del mismo género y estilo que los cantos y estilos españoles, y frecuentemente está salpicada de giros melódicos que recuerdan con claridad lacerante la nostalgia europea y la tristeza cobriza. No han escaseado los bailes propiamente españoles que, como procedentes de la raza colonizadora, han florecido en esta tierra lo mismo que en el solar hispano. Sin embargo, ya en esta época parece que comienza a retroceder la jota, quedándose para bailes de salón, de fantasía, reuniones especiales, etcétera, a la vez que el jarabe se retiraba a los campos, desarrollándose así una especie de concentración de la primera y de dispersión del segundo que, al fin y al cabo, no es sino un conjunto de sones campesinos que por su selecta asociación alcanzó los honores de las tablas. Es su aceptación todavía grande: permaneció por todo el siglo XIX en el gusto popular, aunque a la entrada del XX tiende a ocupar el lugar que la jota tomó a principios del anterior.

Quien inicia la floración musical de la Independencia es el corrido, seguido inmediatamente por la canción. [411-412]

Apenas se inició en el pueblo de Dolores el incendio provocado por Hidalgo, fue mayor la flama que quemó las imaginaciones y las fantasías populares. De allí parte nuestra leyenda épica, expresión genuina, curiosa e interesante de la evolución del sentimiento nacional, a la vez que representativa de una parte no pequeña del melódico. En efecto, a la narración se acompañaba casi siempre la melodía; ésta es más o menos la misma en todas partes, es decir, sus variaciones no tienen importancia; no así la letra, que era siempre de acuerdo con los dominadores, según los casos. Pero lo que es general en la letra es el desbordamiento de la índole épica, cualquiera que sea la facción o el bando, sus directores siempre son héroes de epepeya, que todavía traen en el semblante rasgos de divinidad y en la actitud ademanes de leyenda. [412]

Es en estas circunstancias en las que la canción popular toma vuelos desconocidos. Se constituye en compañera del corrido y sobre todo de las fuerzas beligerantes. El corrido andaba narrando episodios; la canción lo hacía todo: narraba episodios distinguiéndose del compañero solamente por su melodía un tanto más movida y complicada, por su peque-

ñez y por la forma binaria: exaltaba los sentimientos de los combatientes trayendo a la memoria los defectos del adversario o las buenas cualidades de la causa defendida, y, por último, y en muchas ocasiones, era una poesía lírica y corta que expresaba ya el entusiasmo por la lucha, ya el odio o el amor individuales. [413]

Así fue como se comenzaron a distinguir los grupos beligerantes por sus canciones favoritas, algunas de las cuales parecían tener la predilección y constituir una especie de "himno patrio" del grupo o de la facción, cuya atracción servía como poderoso imán espiritual, para conservar la cohesión de todos los elementos combatientes. [413-414]

Parece que el primer canto que se distinguió en esta época sangrienta, a la vez bajo el punto de vista étnico y político, fue "La canción de Morelos" que cantaban con frecuencia como himno patrio los soldados de nuestro héroe máximo de la revolución de la Independencia:

Rema, nenita y rema,
y rema y vamos remando,
que la dicha que tú tienes,
a mí se me está acabando.

Por un cabo doy dos reales,
por un sargento un tostón,
por el general Morelos
doy todo mi corazón.

Aquí en Cuautla venceremos
pues peleamos con afán,
por eso los gachupines
tienen ganas de volar.

En sus tres cuartetos, que lleva una melodía muy semejante a los sones, hay una sola frase musical para cada una de sus partes, y tan semejantes, que parecen una misma; pero efectivamente son dos, por lo que la canción queda con la forma binaria y tradicional de nuestras canciones populares. Tiene una melodía sencilla y agradable, simpática y sentida, que entretenía los ocios del vivac en las fuerzas

independientes, y que mitigó en muchas ocasiones el tedio de las guardias y las inquietudes del sitio famoso que en Cuautla el general Morelos resistió heroicamente contra las fuerzas de Calleja. En la canción, al principio, se nota la indecisión y desesperanza del soldado para volver con la amada; en la segunda cuarteta la adhesión al jefe que lo mandaba, y en la última la confianza en el triunfo definitivo, y, por lo mismo, en el rompimiento del sitio, cosa que en efecto sucedió. [414-415]

Después de esa canción, parece haberse hecho popular la de Iturbide, de la cual sólo conocemos la literatura compuesta de una sola cuarteta, que es la siguiente:

Soy soldado de Iturbide,
visto las tres garantías,
hago las guardias descalzo
y ayuno todos los días.

No es muy halagador para el Ejército Trigarante el pensamiento contenido en la cuarteta, pues en él se alude a la miseria en que se encontraban los combatientes que consumaron la Independencia. [415]

Después del corrido y la canción siguen en popularidad los bailables, generalmente las habaneras, muy parecidas a la canción y en la mayor parte de los casos con su mismo ritmo y compás. Fue la danza, como se ha llamado hasta nuestros tiempos tomando un nombre genérico con significación específica, el baile popular ciudadano más semejante al campesino y, por lo mismo, el que con mayor frecuencia se usaba en esta época en que se mezclaban tan íntimamente las clases sociales. Si la tropa usaba de la guitarra en sus regocijos campestres, en llegando a las poblaciones se divertía con el mariachi que, como hemos dicho antes, siempre estaba en alquerías y haciendas dispuesto a la ejecución, lo mismo que en los pueblos para solazar a la gente más humilde, en tanto que las danzas se usaban por las "principales", con las que se mezclaban jefes y oficiales en bailes y saraos. A las habaneras se agregaban los otros bailes, especialmente el vals, que desde entonces ha sido de los más populares. Así se iban "contagiando" pudiéramos

decir, espiritualmente, los distintos géneros de música popular, desde la netamente campesina hasta la semierudita, preparando el advenimiento de una música con personalidad, todavía no bien definida, pero ya bastante bien bosquejada como aspirante a una entidad artística. [416]

Durante la segunda mitad del siglo XIX

Dos bailables muy interesantes se presentan en esta época que dominaron en los salones de las ciudades y aun en los patios de las casas pueblerinas durante toda la segunda mitad del siglo XIX: la polka y el *schottisch*.

La polka es una danza bohemia que fue introducida en Francia el año de 1844, causando verdadera locura, entusiasmo frenético que fue transmitido a las demás naciones. A México llegó al año siguiente, y fue recibida con el mismo entusiasmo con que la bailaban los franceses, y quizá con mayor, pues el paso o aire con que se bailaba en México era mucho más violento que como lo bailaban en Europa, a decir de los libros de su técnica; un poco más saltón. La polka tiene un tiempo de 2/4, y el ritmo de: corchea, corchea y negra. Lo mismo que en Europa, apenas llegó y se extendió por toda la república. No faltaron detractores al nuevo baile por la razón de extranjería; pero entonces (lo mismo que después) lo extranjero ha tenido para los mexicanos la fascinación de las miradas de la serpiente para sus víctimas.

El *schottisch*, más antiguo que la polka (1830), le cedió su lugar a ésta en Europa; pero en México su boga comenzó más tarde, y los dos van a convivir desde 1850 en adelante, hasta finalizar el siglo. El *schottisch* es modificación de una danza escocesa, tiene el mismo compás y el mismo ritmo que la polka, pero su aire es más lento y los movimientos coreográficos más simétricos. Las antiguas piezas de origen castizo se iban desterrando poco a poco de los bailes aristocráticos, e iban quedando como las columnas fundamentales e inmovibles, la habanera (danza por antonomasia), el vals, el *schottisch*, la polka, las cuadrillas y los lanceros. La sociedad cada día se va

dividiendo en grupos; los eruditos, amantes de la ópera y de los conciertos; los semieruditos o bullangueros catrines, amantes de los bailables de origen extranjero principalmente, y por accidente o excepción de los de origen español o nacional; los mestizos, amantes de bailables originados de la conjunción de ritmos y canto españoles y, por último, los bailes y cantos completamente indígenas, reminiscencias de las danzas precortesianas. [552-553]

Algunos de los bailables que se usaban desde mucho antes tenían alguna justificación por su parentesco con las danzas precortesianas, o más bien dicho, con el temperamento racial; fueron las cuadrillas y los lanceros, por su semejanza con las marchas. No decayeron estos bailables sino que continuaron, como los citados durante todo el siglo. Así también debemos de decir que hubo variantes de la polka, como la polka-mazurca, que da la idea de ser combinación de los dos bailables, pero que nada tiene de mazurca.

El arte nacional se quedó en las clases bajas, en los suburbios, en las alquerías, con sus típicos instrumentos, la guitarra y el arpa, ya acompañándose con la primera, ya formando con la segunda el fandango de que hemos hablado antes y que ahora recordamos con más precisión, como ejemplo de la raíz fundamental de nuestro arte mestizo.

Abandonado de los eruditos, el fandango o mariachi recogió el sentir popular en coplas cuya filiación castiza es indudable, como lo vamos a ver enseguida, y a la vez fijó las melodías híbridas propias de su índole mestiza en esas composiciones a la vez cantables y bailables que han recibido el nombre de sones, alguno de cuyos conjuntos constituye el llamado jarabe, por llamarse así el son inicial al que se le agregan otros, variables según las regiones del país, habiéndose hecho más popular el llamado "tapatío". El jarabe tuvo la particularidad de popularizarse en las tablas según queda dicho, y parece que ese detalle de glorioso abolengo le da derecho a presentarse todavía en nuestros días en los escenarios en que los cultos o eruditos se festejan con los bailes extranjeros, si bien es cierto que como una "excepción pintoresca" y ejecutado por raras personas que "lo saben bailar".

En los días que estudiamos el jarabe se usaba lo mismo que los demás sones, y, como éstos, era muy bailado y cantado por las clases populares ciudadinas y campesinas. Este arte popular, a falta de eruditos que le dieran reglas para acicalarse y embellecerse, y sobre todo, que lo fijaran dándole garantías de permanencia en la vida mientras permanezca el genio nacional, encontró espontáneamente el medio de fijarse en ciertos sones que desde esta época han llegado hasta nosotros, y que han sido el tipo de modelo de otros muchos que se fueron inventando en el curso del siglo, formando en cada región del país colecciones particulares en las que se nota siempre la permanencia de las raíces típicas iniciales.

Veamos algunos ejemplos de esos sones que se usaban a mediados del siglo en la capital y en los estados... ¡y se usan todavía!, lo que prueba que han sido raíces recias, robustas y vigorosas de ese arte que nosotros quisiéramos ver desarrollarse, florecer y fructificar por el esmerado cuidado y perfeccionamiento de la técnica. [553-554]

EL JARABE

Allegretto

Moderato

Si piensas que te que - ri - a e - ra por en -
 tre - te - ner - te que el amor que te te - ni
 a ya se lo lle - vó la muer - te

Este son, como todos, se ejecuta primero con música solamente y luego acompañado de canto en el que van las coplas que a mano y a bien tienen los músicos o directores del fandango:

Si piensas que te quería
era por entretenerte,
que el amor que te tenía
ya se lo llevó la muerte.

Si dudas de mi constancia
porque a veces yo no te hablo,
con la lengua de mis ojos
hablo más, cuanto más callo.

Cuatro palomitas blancas
que vienen de por allá,
unas a las otras dicen:
"No hay amor como el de acá."

Cuatro palomitas blancas
que estaban en un romero,
decían unas a las otras:
"No hay amor como el primero."

Estándome yo meciendo
se me reventó la reata;
la fortuna que fui a dar
en los brazos de mi chata.

Ingratas, crueles fortunas,
he llegado a comprender
que al nopal lo van a ver
sólo cuando tiene tunas.

Con el ritmo igual y perteneciente al jarabe, se baila y canta "El atole."

EL ATOLE

Allegro vivo

Vengan a tomar a - to - le Todos los que van pa - san - do
Que si el a - to le es - tá bue - no la a - to le - ra se está a - gnando

The musical score for 'El Atole' is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro vivo'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Que lleva esta letra:

Vengan a tomar atole
todos los que van pasando,
si el atole está caliente,
la atolera se está agriando.
De este atolito de leche
y tamales de manteca,
todo el mundo se aproveche
que por esto no se peca.

También pertenece al jarabe, con cambio de ritmo y con la significación estudiada con anterioridad, "El palomo":

EL PALOMO

Allegretto

Pa - lo mi - ta que haces ahí sen - ta di taen
la ven - ta - na. Pa - lo - mi - ta que haces ahí venta
di - taen la ven - ta - na, a - guar dan a - guar dan - do mi pa
lo - mo que me trai. que me traiga la ma - ña - na a - guar dan aguar
dan do mi pa - lo - mo que me trai. que me traiga la ma - ña - na Pa - lo
mi - ta Pa - lo - mo

The musical score for 'El Palomo' is written in 2/4 time with a key signature of two sharps. It consists of six staves of music. The tempo marking 'Allegretto' is placed above the first staff. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes.

Palomita ¿que haces ai
sentadita en la ventana?
Aguardan... aguardando a mi palomo
que me trai... que me traiga la mañana.

Una paloma al volar
su dorado pico abría,
todos dicen que me hablaba,
pero yo no le entendía;
sólo que no la olvidara,
entendí que me decía,
palomita, palomó.

Eres palomita indiana
del palomar del Cupido,
échate a volar si sabes,
y vente al campo conmigo,
palomita, palomó.

EL AHUALULCO



Ahora acabo de llegar del Ahualulco
de bailar este jarabe moreliano,
todas dicen que se mueren por bailarlo,
las muchachas bailadoras de mi barrio.

Ahora acabo de llegar del Ahualulco
de bailar este jarabe de Tampico;
que se mueren, que se mueren por bailarlo,
las muchachas bailadoras de Jalisco.

Ahora acabo de llegar del Ahualulco
de bailar este jarabe con más ganas;
que me dicen que se mueren por bailarlo
las simpáticas y bellas mexicanas.

La letra de este son confirma lo indicado con anterioridad respecto del jarabe: cada provincia o región ha tenido su predilección por éstos o los otros sones para formar su conjunto con el nombre de "jarabe".

EL GUAJITO

Allegro

Guaji - to a mi que medio que traía ya lo gas te. Guaji-

to a mi no ya no te compro tu chicha - rón

Guajito a mí sí
métete, métete por aquí;
Guajito a mí ya,
métete, métete por acá.

EL DURAZNO



Me he de comer un durazno
desde la raíz al hueso;
No le hace que sea trigueña,
será mi gusto y por eso.

Ay, dile que sí,
dile que cuando se baña...
que eso de querer a dos
no se me quita la maña.

Mira que hermoso durazno,
pero no lo has de comer,
porque no se hizo la miel,
para la boca del asno.

Ay, dile que sí,
dile que no tenga susto,
que eso de querer a dos,
es para mí, puro gusto.

Los higos y los duraznos,
en el árbol se maduran;
los ojitos que se quieren
desde lejos se saludan.

Ausente me voy mañana,
en esos planes te espero,
entre los cañaverales,
oirás cantar el jilguero.

LA TUZA

Andantino

Ex - ta - ba la tuza, es - ta - ba sen - ta - do - ta, en un rin - cón. Y el pí - ca - ro del tu - ci - llo ha - cién - do - se el dormi - lón tan - tán, que la puerta tocan tan - tán que la van a - brir tan - tán, si se - rá la tu - za. Tu - za! que vie - ne a dor - mir

Estaba la tuza, estaba
sentada en el canapé;
y el pícaro del tucito
diciéndole no sé qué.

Tan, tan, que tocan la puerta,
tan, tan, que la van abrir,
tan, que será la tuza,
tuza déjame dormir.

Estaba la tuza, estaba
paradita en una esquina,
y el pícaro del tucito
adentro de la cantina.

Tan, tan, que tocan...

Estaba la tuza sentada,
sentadita en un balcón,
y el pícaro del tucito,
le jalaba el camisón.

Ya la tuza se murió,
ya la llevan a enterrar,
entre cuatro lagartijos
y un ratón de sacristán.

Tan... tan...

LOS BAÑOS

Allegretto

Madre - ci - ta lléveme usté al baño Mamacita lléveme usté a llá los ca -
lores a mí me con - sumen ¡ay! Madre - ci - ta que fuertes es mi mal Madre -

The musical notation is in G major, 2/4 time, and consists of two staves. The first staff contains the first line of lyrics, and the second staff contains the second line. The tempo is marked 'Allegretto'.

Madrecita lléveme usté al baño
mamacita lléveme usté allá
los calores a mí me consumen,
mamacita, qué fuerte es mi mal.

EL BUTAQUITO

The musical notation is in G major, 2/4 time, and consists of four staves. It features a lively melody with a 'S' (Sforzando) marking above the first staff and another 'S' marking above the fourth staff. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Arriba tu butaquito, cielito lindo,
siéntate enfrente;
ya que tú no me quieres, cielito lindo,
yo quiero verte.

¡Cuántas veces me engañaste
con tu negra falsedad!
¡Ay, ay, ay! si será verdad;
¡Ja, ja, ja!, qué risa me da.

Aquese lunar que tienes, chatita mía,
 junto a la boca,
 ¡ay! no se lo des a nadie, chatita mía,
 que a mí me toca.

Tienes unos ojitos, bien de mi vida,
 y una pestañas,
 y una embustera boca, cielito mío,
 con que me engañas,
 y por eso cuando pienso
 en tu negra falsedad,
 me dan ganas de olvidarte.
 ¡Ay, ay, ay, si será verdad!
 ¡Ja, ja, ja, qué risa me da!

EL BORRACHITO

Allegretto

Si el amarte fue de - li - to ¡ay! si Dame la muerte te
 pi - do ¡Ay! no. Y se - pu - te mis ce - ni - zas
 ¡Ay! si En el panteón del ce - vi - do ¡Ay!
 no. Donde jamás sea mi nom - bre ¡Ay! si
 Por tus labios re - fe - ri - do ¡Ay! Es - toy bo - rra - cho di - ce la
 gen - te. Es - toy bo - rra - cho en a - guardiente

Si el amarte fue delito, ¡ay, si!
 dame la muerte te pido, ¡ay, no!
 Donde jamás sea nombrado, ¡ay, si!
 por tus labios referido, ¡ay, no!

Que estoy borracho dice la gente,
¡que estoy borracho con aguardiente!
Me enamoré de una beata, ¡ay, sí!,
por tener amor bendito, ¡ay, no!,
la beata se condenó, ¡ay, sí!,
y a mí me faltó poquito, ¡ay, no!

¡Ay! que susto tenía yo, ¡ay, sí!,
sentado en un rinconcito, ¡ay, no!

Que estoy borracho dice la gente,
que estoy borracho con aguardiente.

EL CAFÉ



Vamos a tomar café,
chatita no seas ingrata,
que lo tomarás con leche
y en cucharita de plata.

La voy a ver,
la voy a hablar,
para un asunto particular.
Le he de decir,
le he de jurar
que hasta la muerte
yo la he de amar.

"Los enanos" y "El perico" también eran ya de uso corriente en el lustro que estudiamos, pero los volveremos a citar en la época moderna con motivo de los ensayos que se han hecho sobre sus temas, tanto por algunos directores de bandas militares como principalmente por Alfredo Carrasco y José Rolón, músicos jaliscienses que, el primero, trata admirablemente varios temas de sonos populares en su "Rapsodia mexicana", y el segundo ha escrito nada menos que una sinfonía titulada: "Los enanos", en la que desarrolla con genial inspiración y en medio de la sonoridad de la armonía moderna, el sencillísimo tema de los enanos, que se tocaban y acompañaban respectivamente con estos versos:

LOS ENANOS

Ay que bonitos,
son los enanos
cuando los bailan
los mexicanos;
sale la linda,
sale la fea,
sale la enana
con su zalea.

Hazte chiquito,
hazte grandote,
ya te pareces
al guajolote.
Sale la linda...

Ya los enanos
ya se enojaron
porque a la enana
la pellizcaron...

EL PERICO

Señora, su periquito
me quiere llevar al río

y yo le digo que no,
porque me muero de frío.

Pica, pica, pica perico
pica, pica, pica la rosa.

Quisiera ser periquito
para volar por el aire,
y allí decirte secretos
sin que los oyera nadie.

Pica, pica, pica perico.

En páginas muy anteriores citamos este son de "El perico" como una modificación de una de las danzas indígenas, la de los mecos. El de "Los enanos" admite la misma observación, de manera que la filiación indígena de los sones está bien demostrada. Pero hemos dicho que ellos son expresión híbrida de una índole mestiza. [554-565]

Es muy digno de notarse, lo que prueba nuestra tesis fundamental respecto a nuestra música nacional, el hecho de que los sones que hemos citado han persistido y llegado a nuestros días, demostrando que tienen en sí la expresión más profunda del sentimiento íntimo de la raza. Su belleza no disminuye a pesar de los años y de las transformaciones sociales que mueven la superficie constantemente con la intromisión de música extranjera. Ciertamente podrá decirse que su vida ha sido precaria, miserable, reducida al pueblo bajo y, sobre todo, al de las provincias costeñas, de donde han salido esos sones. Pero el hecho de haber venido "del rancho" a la soberbia capital, y haberse aclimatado allí, en medio de la recia tempestad del arte extranjero, es una prueba evidente de su mérito intrínseco. Hay algo más: todavía en nuestros días, cuando los sones se ejecutan en algún teatro, como por gracia, por variedad que halague el sentimiento del pueblo ínfimo, o por cualquier otro motivo que les da lugar como "excepción", la general y persistente "ovación" que les sigue demuestra que sus melodías primitivas y sus armonías a contratiempo se han "sentido" hondamente por "toda" la concurrencia. De ordinario esa música se ve con cierto desprecio por pretensión, por los vicios sociales y

corruptelas que desvían la sentimentalidad. La razón es bien clara: son la expresión más exacta del origen de nuestra historia, y terminamos este capítulo con el siguiente resumen:

Los sones son propios de las costas y fueron formándose lentamente desde los tiempos coloniales, a medida que se mezclaban las razas. Son melodías populares, espontáneas, acompañadas de una armonía rítmica, ruidosa y a contratiempo. A esa música acompaña con intermitencia un canto que también recibe el nombre de son, y lleva la melodía del primero. Esta clase de música recuerda las "peteneras" españolas, o las seguidillas que les dieron origen, por el sistema empleado. La parte literaria es, generalmente, como la de las peteneras, un "cantar" un trozo literario en el que se encierra un pensamiento a veces amoroso, en ocasiones melancólico, con frecuencia decepcionado, y más frecuentemente irónico y burlesco o jocoso, pero siempre delicado o ingenioso. Nacidos los sones entre la gente del campo, generalmente ignorante y rústica, su literatura es muy pobre, apenas en cuanto encarna la idea fundamental, y para alargarse y satisfacer a la melodía, se llenan de palabras huecas o sin sentido. Pero la melodía evidentemente responde al íntimo sentimiento popular, de lo contrario no se hubiera generalizado tanto, ni persistiera llegando hasta nosotros, a pesar de la guerra terrible hecha por la música exótica. [577-578]

La situación actual (alrededor de 1930)

La clase de música que de ordinario se usa aun en la actualidad en el "volantín", en los pueblos pequeños y ciudades alejadas de la capital, que tienen su feria de Todos Santos, Nochebuena y otras, está constituida por los sones y la ejecuta el mariachi. Sones y mariachis, tanto la música como la orquesta ejecutante, son el resultado de la conjunción de sentimientos fundidos en el mestizaje. En esta ocasión, hasta la similitud de la fiesta está comprobando la ley biológica de que las herencias sólo son fecundas y prósperas cuando los genitores son semejantes. La semejanza de concepciones y sentimientos espontáneos no

podía tener mejor representación que el "volantín", hijo legítimo de "el volador" indígena y la "danza del cordón" española, con música híbrida, con la más genuina y típica música híbrida: los sones y el mariachi.

En la capital de la república y en algunas otras de las ciudades principales, sucede que la música del volantín de maquinaria movida por motor de gasolina, tenga alguna música de la usual, ya ejecutada por la orquesta ordinaria, por *jazz-band* o por alguna máquina musical, victrola o cilindro; pero, fuera de esas excepciones, parece ser el mariachi la música que en propiedad le corresponde al volantín, y en las demás poblaciones en que se presenta este juego, siempre le acompaña la música de nuestros sones populares, aun cuando haya, como siempre hay, orquestas que ejecuten otra clase de música. Para los que conocemos esto por haber vivido largo tiempo en contacto con el pueblo humilde y campesino, es tan natural y estrecha la unión del mariachi y el volantín que éste, en los días de feria, se nos presenta inmediatamente desde que a lo lejos escuchamos los bordonazos del arpa. [87-88]

En las aldeas y rancherías en que domina la población campesina, la música, hija de su ambiente, es también campesina. Los músicos se dedican al estudio "lírico" de los instrumentos, generalmente de cuerda, en los ratos de descanso, las tardes y las noches, y forman las orquestas llamadas mariachis. En algunos pueblos, la ejecución de música por esta clase de orquesta se llama fandango, del nombre de un baile español que, en un principio, se ejecutaba con frecuencia. Es con estas orquestas campesinas con las que ha conaturalizado lo que se llama son, canto que se acompaña con intermitencias a la música que ejecuta un aire del mismo nombre, caracterizado por su armonía, contratiempo y por su ritmo violento, preciso y bien marcado, que es llevado por los bailaradores.

Esas orquestas campesinas, como las pueblerinas [...] tienen sus trabajos musicales en las festividades de aldea. También allá, bajo la enramada levantada al efecto, se instala el mariachi para tocar en el casamiento que se verifica en el pueblo donde hay templo, pero que se celebra en la aldea o ranchería a donde los desposados llegan a caballo y desmontan entre la algarabía de los amigos convidados, y de la armonía ruidosa y soberbia

de una música ingenua y espontánea, expresiva genuina de los entusiasmos y de los vigores de la raza, música que domina los gritos y los aplausos de la concurrencia con los bordonazos del arpa.

Los trabajadores del campo no tienen la oportunidad de pervertir su sentimentalidad estudiando el tecnicismo musical; no tienen cerca algún profesor que les enseñe "la nota", por eso su música es la sincera manifestación del temperamento racial, en el que, por otra parte, obra el ambiente con toda intensidad. A la hora del trabajo, tras de los bueyes, o siguiendo el ritmo del hacha que corta el árbol o "raja" la leña, surge en la mente del trabajador de los campos la melodía que, en las horas de descanso, en los atardeceres nublados y melancólicos o en las jubilosas policromías de los crepúsculos, ensaya sus melodías al son del arpa o la guitarra, en el patio o en el corrillo de la casa, ya solo, ya asociado a sus familiares o compañeros de labores, allí hace su "escoleta"; allí estudia la lección que su maestro, el trabajo, le enseñó en el libro de la naturaleza. [31-32]

Al principio el o los artesanos que podían hacerlo, concurrían a tocar o cantar en la iglesia, pero cuando la población llegaba a cierta importancia, tal que pudiera sostener un carpintero, un herrero, un sastre, un zapatero y un peluquero que en sus ratos de ocio se dedicaban al aprendizaje de la música, se reunían y formaban la orquesta o la banda del pueblo que, además de "tocar" en las festividades religiosas o solemnes en el templo, lo hacían en el casamiento del rico, en el bautizo o sepelio de los niños, en la función teatral de cómicos de la legua que pasaban accidentalmente por la villa, en las corridas de toros o en el circo que formaba su redondel y levantaba sus trapecios en el corral del único mesón, en donde acompañaba las coplas del payaso con la tonadilla que él indicaba. Pasando estos actos en que se ocupaban las orquestas o bandas que pudiéramos llamar eruditas, porque sus miembros se atenían a conocimientos de técnica; por rudimentarios que fueran, y ejecutaban cierta clase de música que gustaba a la gente de cultura más elevada en la población en que vivían, los músicos volvían a sus quehaceres ordinarios, a su "oficio" durante el día, y por la noche se dedicaban a "hacer escoleta" bajo la dirección

de alguno de ellos a quien de común acuerdo habían elegido director.

A medida que fueron desarrollándose las poblaciones dieron lugar, por el aumento de trabajo musical y por la invasión de músicos extranjeros con espectáculos artísticos que sorprendieron la atención, a que pudieran vivir los músicos solamente del arte. Pero las poblaciones pequeñas han conservado, todavía hasta el presente, el sistema señalado en líneas anteriores. Han sido principalmente los herreros y carpinteros, zapateros y peluqueros, los dedicados a la música. Parece que esos trabajos favorecen el gusto y el aprendizaje. Probablemente el herrero habitúa su mentalidad al ritmo del martillo sobre el yunque y a la armonía de huracán en la selva que simula el fuelle soplando sobre la forja; el carpintero al ruido de la sierra que desgarrar la madera, o al gemido sollozante de ésta bajo la garlopa, mientras que el zapatero se inspira en el ruido de su máquina y el peluquero aprovecha los grandes descansos que tiene su oficio durante la semana. Estos descansos influyen en todos los artesanos que en nuestros pueblos trabajan independientes unos de otros; en nuestros pueblos en que no hay aún fábricas de artefactos o son difíciles las comunicaciones con los lugares donde las hay. En tiempo de la Colonia no las había o las había sólo en las poblaciones principales y no existía la facilidad de comunicaciones que tenemos ahora. Las condiciones actuales de la vida han hecho variar la influencia que el trabajo ha tenido sobre el arte musical, y apenas si quedan ejemplos en que todavía ejerce la misma que ejercía cuando comenzó la Colonia española. Así, los herreros tienen o tenían mucho trabajo al iniciarse las labores del campo, pero en otras épocas gozaban de muchos días de ocio que aprovechaban para estudiar sus "piezas de música" recién llevadas al pueblo por algunos de los viajeros que hacían el servicio comercial por medio de "atajos de mulas". Otro tanto pasaba a los carpinteros, generalmente dedicados a la fabricación de muebles que tenían exceso de trabajo en vísperas de Cuaresma, por aumentar en este tiempo los matrimonios, y que en el resto del año estaban en espera de las defunciones, del tiempo en que los niños de la escuela pueden divertirse bailando "trompos", etcétera. El trabajo más constante, pero no excesivo, ni con

mucho, era el de los zapateros; pero su escasez daba el tiempo necesario al estudio y su ejercicio dejaba libre la imaginación. No se necesita citar a los peluqueros, pues antes, ahora y quizá siempre, han tenido libre casi todos los días de la semana; su trabajo sólo es abundante los sábados y los domingos. En general los peluqueros han escogido los instrumentos de cuerda, lo mismo los carpinteros que han tenido la particularidad, en muchos casos, de ser ellos los fabricantes de sus propios instrumentos y han sido los que mayor impulso han dado a la música nacional, pues han sido nuestros carpinteros de los pueblos los que desde un principio comenzaron a fabricar arpas y guitarras, siendo muy posterior la introducción de las extranjeras, cuando ya por todas partes se había extendido el uso de la fabricación nacional. Todavía en la actualidad, en la misma capital de la república, se venden guitarras y violines de fabricación muy humilde en la feria de Todos Santos en la Alameda. Y si esto sucede ahora a pesar de la invasión extranjera y de la grande, de la enorme cantidad de instrumentos de buena calidad y de magnífica presentación que llega constantemente de Estados Unidos y de Europa, es imposible calcular cuál sería su producción en esta tierra cuando era difícil su importación. [29-31]

En el momento actual de la evolución social de la república, el trabajo ya no tiene toda la influencia que hemos señalado para el desarrollo de la música. En los pueblos pequeños y más apartados de los centros culturales, los músicos permanecen en condiciones semejantes o iguales a las señaladas, lo mismo que en las aldeas o rancherías; pero en las poblaciones de cierta importancia las condiciones han cambiado por completo, primero por la introducción de los ferrocarriles, y después por la de los automóviles. Ya no hay la incomunicación que había antes, los pueblos ya no están aislados, el comercio lo invade todo, la maquinaria suprime a los carpinteros, herreros y zapateros en pequeño; las grandes fábricas hacen sus artefactos más perfectos y más baratos y, a mayor abundamiento, la importación extranjera es muy grande, encargándose ferrocarriles y camiones de llevarlos a todas partes. Hasta la música, es decir, los músicos, van en estos vehículos a desempeñar sus labores profesionales a pueblos

pequeños, volviéndose al lugar de su residencia, en donde tienen bastante trabajo profesional.

Por otra parte, la importación extranjera es no sólo de maquinaria y artefactos útiles a las necesidades de la vida ordinaria, sino que llega al dominio del arte estético, y se está llenando la nación de fonógrafos, victrolas y "discos", pianolas, autopianos y "rollos". Esto hace al músico profesional apartarse de los pequeños pueblos y concentrarse en las grandes poblaciones, si es grande su pasión o sus aptitudes para la música, y no tiene otros medios de vivir para ejercer su arte, ya sea ejecutándolo o bien enseñándolo. Si su pasión no es muy grande, aun cuando tenga aptitudes, retrocede ante las dificultades y se dedica a cualquiera otra profesión u oficio nulificándose como músico ejecutante ¡y como compositor! En efecto, la función hace el órgano, dicen los fisiólogos, y esta ley tiene su representación en la sociedad; la necesidad espiritual de la música y del canto, que hace surgir en la mente el pensamiento artístico, falta por el exceso de máquinas musicales, tanto más cuanto que éstas, con música extranjera y por lo mismo mal sentida, entorpecen el vuelo de la inspiración que, entre los no eruditos, sólo puede crecer y desarrollarse lozana y bella cuando enraiza en el temperamento nacional. Por otra parte, la importación de música extranjera y la máquina musical reducen aún más la producción, porque el artista necesita del estímulo material, de la compensación a su trabajo para vivir, y también necesita del estímulo moral, del premio a su inspiración, del aplauso y de la justa apreciación de su obra, para sentir el entusiasmo que hace desarrollarse y florecer la facultad estética. Por lo anterior se ve que nuestra producción artística musical no es ni la mitad de lo que pudiera ser, porque las obras nacionales no son ni buscadas ni apreciadas; la música extranjera, servida en el negro platillo del disco, ha indigestado las almas y las ha desviado de su sentimentalidad propia, alterando su temperamento, destrozando sus tendencias melódicas y destruyendo los gérmenes del arte nacional futuro.

Las generaciones que en estos momentos se presentan al estadio de la vida, desde muy pequeñas están escuchando en fonógrafos, victrolas y pianolas la música exótica, ya sea la que

nos viene de Italia, Francia y Alemania (menos mala como hija de temperamentos similares) o bien las danzas negras que, saltando el río Bravo del norte, han inundado nuestros salones, y con el martilleo de sus "foxes" injertan un ritmo extraño al ritmo genuino, ancestral, de nuestra constitución psíquica. La juventud presente encuentra estético ese ruido confuso y mal sonante, sólo porque con él lleva el compás de bailes aprendidos en los primeros años de su vida, cuando su sentimiento comienza a recibir las influencias del ambiente exterior, borrando, aniquilando las del ambiente interior que trae en la sangre, heredada de sus antepasados. De ahí que la melodía tierna, apasionada y fogosa que nos ha venido del temperamento peninsular, mezclada con las melancolías inefables de las razas indígenas, se vaya olvidando. Para mayor desventura, la música exótica se mezcla con frecuencia a la nacional populachera de las ínfimas clases sociales, como para poner en ridículo nuestra manera de ser, para presentar nuestro arte en caricatura.

El último reducto de nuestro arte nacional está en los campos; el campesino que sólo viene a los pueblos el día domingo y oye por simple curiosidad esa música que nada dice a su alma y por lo mismo olvida luego; que vuelve nuevamente al campo, a sus ocupaciones ordinarias y permanece toda la semana en contacto directo con la naturaleza, es el único que puede dar vuelo libre a su imaginación inventando sonos y valonas en que surge espontáneo, vigoroso y lozano el genio de su raza mestiza y sincera. [32-34]

Mariachis en Chapala*

Salvador Novo

Me voy con Enrique Díaz de León a Chapala, en donde ha de servirse un banquete dentro de tres horas. Por el camino conversamos. ¿Por qué la gente sólo conoce las cosas malas que yo hago? Me llena de tristeza que quiera que le diga sonetos, esos venenosos derrames a cuya producción me entregué hace tiempo y que, inéditos como están y han de permanecer (mucho más ahora que los he incinerado y que procuro olvidarlos), son, sin embargo, lo que la gente espera de mí, lo que más admira y le complace. Del mejor modo posible abandonamos esta poesía para sentarnos frente al lago mientras llegan los invitados. No hay apenas gente en la playa. Unos tres bañistas desfilan hacia el hotel y llevan una cara molesta y culpable. El lugar no me parece tan hermoso. Con su muelle me recuerda tanto la cerrada bahía de Acapulco, ese antipático lugar, que por un instante me hallo desagradado.

[...]

El círculo de las sillas aumenta, adicionado con militares, con funcionarios y con esa cauda anónima de los "ayudantes" que han inventado los políticos. Entre los vasos de tequila me parece cada vez menos serio que tenga uno que ponerse en pie para estrechar la mano y escuchar el nombre de una bigotuda persona a quien no ha de ver nunca más en su vida. Afortunadamente el mariachi que llega nos permite dejar la silla para acercarnos a oír sus chillones y rápidos quejidos:

* Publicado en *Jalisco-Michoacán. 12 días*, México, Imprenta Mundial, 1933 pp. 16-21.

En medio del mar
ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay
se quejaba una ballena
y en su quejido decía
ay, ay, ay, ay, ay.

No pude escuchar el último verso, porque ya lo había compuesto en mi imaginación. Vamos a la mesa. Transcurren varios platillos y vinos, y la atención ya no puede guardarse, equilibrada, en panoramas amplios. Todo aquello, el lago, las personas, los meseros, el vino, el gobernador, la música de los mariachis, sirve de fondo sordo y vertiginoso a los nimios detalles en que se fija una atención hipertrofiada, y que lo mismo es un cuchillo en la mesa que un parpadeo peculiar del que toca la guitarra y canta más fuerte, y de quien descubro de pronto que se parece enormemente a William Powell. Luego siguen los brindis. Si uno quiere seguirlos, tiene que abstraerse; y entonces se conmueve verdaderamente, y le parece que nunca había escuchado palabras tan razonables y elocuentes.

Pero el licenciado Bassols le tiene un odio jurado al sibaritismo; come poco, trabaja mucho; y después de esta comida en que, como las boas, siente uno deseos bestiales de echarse a resollar, salta ligero a un automóvil y se marcha a visitar más escuelas, prófugo de discursos de sobremesa. Afortunadamente, el automóvil de Enrique Díaz de León tiene unas llantas enfermizas que no soportarían el largo viaje por una mala carretera, y decidimos quedarnos en Chapala el resto de la tarde. Vamos a visitar a los King, de quienes ya tenía yo noticias. Sin tratar de ofender a los King, diré que ellos son a Chapala como William Spratling es a Taxco o Frances Toor a cierto estrato de la ciudad de México. Representan el exotismo cuando pretenden disfrutarlo; de sujetos, se convierten en complementos; son como una frase vuelta por pasiva. Ambos, él y ella, son pintores, él mucho más joven que su señora, mórbido, y ella flaca y llena de canas, con un rostro diabólico de Cocteau, vestida tan de hombre que, por virtud de su edad y en vista de que usa el pelo como hombre, resulta a primera vista difícil resignarse a aceptar que ella no es el marido.

Les da gusto vernos. Siempre esta paz tan continuada debe de fatigar. Nos muestran sus obras, y como el mariachi, des-

orientado con la súbita fuga del ministro, nos ha seguido hasta su casa y por el balcón, sobre los tejados, escuchamos sus voces, nos vamos todos al jardín a tomar tequila en jarritos y a que el güero que se parece a William Powell nos cante sones que sólo pueden entonarse en la intimidad:

El chilero y la chilera
se metieron en un pozo
y la chilera decía
¡ay qué chile tan sabroso!

Transcurre así la tarde, en una alegre y desmenuzada conversación fomentada por el tequila que Díaz de León me impide seguir tomando. King quería que nos quedáramos allí a pasar la noche. Saldríamos por el lago y nos divertiríamos.

[...]

No podemos quedarnos. Todavía habrá en Guadalajara una función teatral a la que debemos asistir y mañana temprano hemos de partir hacia la región de Los Altos. Prometemos a los King visitarlos alguna próxima vez, si en las vacaciones venimos a Guadalajara, y partimos. Los músicos del mariachi recogen sus instrumentos y se marchan entre las sombras con sus guitarras, sus violines y su arpa, como si se llevaran, dormida, a su mujer.

Carta a Lázaro Cárdenas*

Cirilo Marmolejo

Al C. Gral. de División
Presidente Constitucional de los
Estados Unidos Mexicanos
Palacio Nacional
P r e s e n t e

CIRILO MARMOLEJO, de nacionalidad mexicana, con domicilio en la calle de la Soledad No. 75 letra "B" de esta Ciudad y Jefe del "Mariache Coculense", ante Ud. con el debido respeto vengo a exponer:

Que siendo el Jefe y representante del mencionado "Mariache", con quienes nos hizo el favor de retratarse en el Parque de los Sabinos, en donde nos dijo Ud. que tan luego subiera al Poder lo fuéramos a ver, haber en que nos podría ayudar. No lo hemos hecho porque no nos habíamos visto con la necesidad de molestarlo distrayendo sus múltiples ocupaciones, pero ahora siendo molestados por las autoridades que no nos dejan trabajar porque nos exigen la licencia, ocurrimos a Ud. en solicitud de su valiosa ayuda y quedamos a su buena disposición para ver qué es lo que puede hacer en favor de nosotros, perdonando nuestras molestias, pues todos los componentes de dicho mariache somos padres de familia y sin trabajar carecemos de recursos para darles el pan a nuestros hijos y esposas y ahorita solamente contamos con el amparo de Ud. a fin de que nos permitan trabajar y no seamos molestados.

* María del Carmen Nava, *Los abajo firmantes. Cartas a los presidentes 1934-1946*, México, Editorial Patria (Libros del Rincón, SEP), 1994, p. 151.

También C. Presidente, en todo caso le suplico sea tan bondadoso de extenderme una carta amplia para poder trabajar en unión de todos mis compañeros sin ser molestados en ninguna parte.

Señor Presidente, me permito recordarle a Ud. por si no recuerda de nosotros, que fuimos los que lo acompañamos a Ud. en la Convención de Querétaro y Puebla y demás partes en su gira de propaganda.

Esperando recibir esta gracia y favor que le solicitamos, le protesto con mi mayor respeto lo necesario.

México, D.F., a 4 de junio de 1936.

Nombramiento de Cirilo Marmolejo
como cancionero del D.F.*

Estados Unidos Mexicanos
Departamento del Distrito Federal
PERSONAL
Núm. 2930
Exp.

En uso de la facultad que me concede el artículo 68 de la Ley Orgánica del Distrito y de los Territorios Federales, he tenido a bien nombrar a usted CANCIONERO Supernumerario (Grupo "Mariache Coculense") a partir del 16 del actual, con adscripción a la Dirección Gral. de Acción Cívica, con el sueldo que fija a ese empleo la partida respectiva del Presupuesto de Egresos.

Lo digo a usted para su conocimiento y fines consiguientes.
SUFRAGIO EFECTIVO. NO REELECCIÓN.

México, D. F., a 15 de julio de 1936.
P. O. DEL JEFE DEL DEPARTAMENTO,
EL OFICIAL MAYOR
[Rúbrica]
Adolfo Ruiz Cortines
(2110207.- \$120.00).
(REF: P).
C. Cirilo Marmolejo
P r e s e n t e.
ac.

* Adolfo Ruiz Cortines, "Nombramiento de Cirilo Marmolejo (Grupo Mariache Coculense) como cancionero supernumerario del Departamento del Distrito Federal", 1936, mecanografiado.

Los famosos mariachis de Cocula. El vocablo "mariachi"*

José Ignacio Dávila Garibi

Con este vocablo que tiene todo el aspecto de coca se designa una música típica, bulliciosa y alegre que últimamente ha conquistado muchos laureles en todo el país. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones jaliscienses que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

Los mariachis de Cocula son, a lo que parece, los más antiguos y los que al presente han alcanzado mayor celebridad.

En mi concepto el vocablo *mariachi* es coca, muy coca, por más que algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, lo consideran de origen francés.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta de una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa, quien se suicidó en la puerta de su casa al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara. Y así por el estilo hay muchas tradiciones, una de tantas, consignada en los versos del célebre coplero popular Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

* Publicado en "Recopilación de datos acerca del idioma coca y de su posible influencia en el lenguaje folklórico de Jalisco", en *Investigaciones Lingüísticas. Órgano del Instituto Mexicano de Investigaciones Lingüísticas*, núms. 5 y 6, t. III, México, 1935, pp. 291-293.

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

El Naguanchi es un punto situado entre la ciudad de Cocula y la congregación de Colimilla, en donde vivían ciertas mujeres antimperialistas que se encargaban de poner como nazarenos a los franceses que pasaban por allí propinándoles fuertes botellazos en la cara.

Yo no creo que los coculenses hubieran aceptado un nombre francés para designar a la más típica y gustada de sus músicas. Y si así hubiera sido, cabría preguntar: ¿Cómo se llamaron antes de la Intervención francesa los mariachis?

Por otra parte, personas de crecida edad, con quienes cultivé amistad en Cocula a fines del siglo XIX y principios del XX, las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los mariachis eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre.

El entusiasta folklorista jalisciense, señor profesor Higinio Vázquez Santana, bastante conocedor de la región a que me refiero y quien con especialidad se ha dedicado al estudio de la música y de la canción mexicana, abonando la antigüedad de los mariachis dijo en una conferencia que ya en 1829 había poblaciones de Jalisco en donde eran escuchados y citó entre otras a Cocula, Zacoalco, Atemajac de Brizuela, etcétera.

Yo creo que la antigüedad de los mariachis se remonta a la época de la Conquista española, nada más que como antes de 1914 eran poco conocidos fuera de la región de su origen y casi nadie se ocupaba de ellos, se han perdido muchos datos y muchas oportunidades que el folklorista hubiera sabido aprovechar en una historia de la música coculense.

El doctor Miguel Galindo en su *Historia de la música* usa varias veces la palabra *fandango* como sinónima de *mariachi*,¹ y hablando de cierta música híbrida dice que no se distinguía

¹ Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mejicana*, I, Colima, Tipografía de El Dragón, 1933, pp. 160, 335 y 338.

mucho de los mariachis o fandangos, "como más comúnmente les llamaba", dice textualmente, a las "orquestas rancheras y primitivas..."²

Yo creo que si se estudiaran los archivos del gobierno de las principales poblaciones de Jalisco de origen coca, sería muy posible encontrar algunos documentos que pudieran comprobar la antigüedad de los mariachis a la vez que la del vocablo en cuestión.

Inspirados tal vez en los de Pacheco, son unos versos suscritos con el seudónimo Tanilo en los cuales también se hace mención del mariachi.

Vieron la luz pública en Guadalajara, Jalisco, no recuerdo con exactitud si en el semanario tapatío *La Época* o en *El Guerrillero*,³ en momentos de gran efervescencia política en que corrían de boca en boca muchas falsas noticias, entre otras la de que Estados Unidos había declarado la guerra a México.

Únicamente por vía de curiosidad me permito reproducir una de las estrofas en que está contenida la palabra mariachi.

Vengan *jijos* de un tacuachi
quero destripar un güero
que se me acabado (*sic*) el cuero
de la caja del *mariachi*.

Abundante en vocablos de procedencia indígena es una canción tapatía muy gustada, que los mariachis de Cocula se han encargado de popularizar en Guadalajara y en otras poblaciones del estado. Se titula "Guadalajara" y, si no estoy mal informado, su autor es José Guízar, de la distinguida familia de este apellido, oriunda de Cotija, Michoacán. En ella se menciona también la palabra mariachi. Me complace en reproducir sus últimos versos:

²*Ibid.*, capítulo intitulado "La música profana", pp. 337-338.

³El recorte del periódico que me prestaron no tiene nombre ni fecha.

Ay, Tlaquepaque, pueblito,
tus olorosos jarritos
hacen más fresco el dulce tepache
para la birria, junto al *mariache*
que en los parianes y alfarerías
suenan con triste melancolía.

Ay, Laguna de Chapala
tienes de un cuento la magia,
cuento de ocasos y de alboradas,
de enamoradas noches lunadas,
quieta Chapala, es tu laguna
novia romántica como ninguna.

¡Ay Jalisco, no te rajes!*

Aurelio Robles Castillo

En aquel mar de gentes que llenaba de bote en bote El Parián y calles circunvecinas, se distinguían, cual corrientes que marchaban en diversos sentidos y que enlazaban el quiosco y portales interior y exterior de El Parián, a los grupos compactos de la juventud que —mujeres en un sentido, hombres en otro— casi a empujones, caminaban y hacían el paseo de la serenata, en la fiesta que se realizaba en Tlaquepaque, bello poblado del estado de Jalisco, la villa predilecta de Guadalajara, la segunda población en importancia del legendario país de México.

Anualmente, la villa celebra el novenario de sus santos patronos San Pedro y San Pablo, dos buenos señores que no se escandalizan de la forma pagana en que sus hijos recuerdan su memoria, pues año con año Tlaquepaque se transforma en la meca de los juegos de azar, la sonaja de Jalisco, el hipódromo de México.

Serían las veinte horas del noveno día de fiesta; la multitud llenaba cuanto hueco dejaban las mesas y equipales de las cantinas y restaurantes situados en los locales que entre el collar de corredores interiores y exteriores de El Parián existen; afuera, en las banquetas y en las empedradas calles, gentes, barracas y coches, únicamente dejaban libre el espacio enmarcado por las paralelas de hierro que forman los rieles del tranvía eléctrico que alrededor de El Parián tiende su lazada acerada de cables y carros.

* Publicado en *¡Ay Jalisco, no te rajes! o la guerra santa*, México, Botas, 1938, pp. 7-26.

[...]

El doctor Hornedo, perezosamente recostado sobre el confortable respaldo del asiento delantero de lujoso Packard, contemplaba el bullicio de la fiesta, manifestando en su rostro la satisfacción que le causaba aquella algarabía donde todo era ruido, confusión, alegría.

Sobresaliendo de aquel barullo se escuchaban, ya por aquí, ya por el centro de El Parián, o en las cantinas, las coplas picarescas de los mariachis y su típica música llena de alegría en unas veces.

Yo vide pelear un toro
con una garza morena.
Nu'ay bocado más sabroso
quel de la mujer ajena.

En otras, plena de la melancolía que de cuando en cuando invade el espíritu del pueblo mexicano:

Albur de amor me gustó,
yo lo jerré,
como era pobre,
yo mi vida la hipotequé.

O, también, con el fatal determinismo de la estoica raza azteca, hecha a todas las heroicidades: "Y ¡ay Jalisco, no te rajes, no te rajes, qué caray!" o...

Si me han de matar mañana
que me maten di una vez...

Los mariachis de Jalisco son los tzíngaros de México, troveros incansables que recorren la república y se arriesgan en excursiones hasta el extranjero; nadie sabe cómo inician su grupo, ni de dónde cogen la melodía de sus sones, en los que a veces interpretan la majestad de los tumbos de mar, el canto de las barrancas o el chocar de los torrentes. Sin saber leer ni escribir, resultan músicos y poetas; es la naturaleza misma su más brillante inspiradora, es la vida de las aves, de los animales domésticos, salvajes, la que captan en sus

canciones, incrustando la filosofía y características de esas vidas a la real y sencilla que ellos llevan en sus hogares, en sus poblados, en las barrancas, sierras o costas bravías de Jalisco: y así, a un son lo llaman "El cuervo", a otro "El caballo prieto", "El huaco" o "El coyote", sin complicaciones, simplemente.

Cuando en el campo, en el surco o en la era llega al gañán la inspiración y la traduce en bellas melodías de su guitarra o de su violín, y viene con ello el deseo de aventuras, de emigración —innato en cada uno de los hijos de Jalisco—, abandona la humilde cabaña, arriba al pueblo y en la primera cantina suelta sus coplas y melodías. Aquí se agrega un compañero, más allá otro, hasta que por fin forman el mariachi que inicia sus giras buscando las ferias más rumbosas de Jalisco, para terminar en la de Tlaquepaque, que puede considerarse como el Milán de los mariachis, ya que en ella los inspirados y de verdadero valer recibirán el espaldarazo de mariachis de primera si logran, por su conjunto y su presentación personal, ganar el contrato y sostenerse tocando en cualquiera de las "partidas" rumbosas donde se reúne la gente de "pomada", la que paga y la que da fama. El calzón blanco y la camisa de manta, el huarache de tres puntadas, el sombrero de "soyate", la tosca cobija con que iniciárase el mariachero, sufren serias transformaciones de acuerdo con el éxito del artista. Muchos, al llegar a las fiestas de San Pedro y San Pablo tienen ya sus pantalones "charros", su blusa con un águila bordada en la espalda, su sombrero ancho de fino tejido y, sobre todo, al cinto, lucen su pistola de cachas de concha, enfundada en el estuche de rico bordado de hilos de plata y oro. De irles bien en Tlaquepaque, de recibir el espaldarazo indicado parten a la capital, al México de sus ensueños; enfilan para Hollywood, para Sudamérica o para Europa, pero llevan con ellos el alma del pueblo de Jalisco, "amalada", musical, valiente y melancólica...

El doctor vació en el vaso donde golpeábanse los cristales de hielo con el trepidar del coche la mitad de la botella de Ginger-alle; enseguida le añadió una copa grande de coñac, y con la larga cuchara mezcló ambos líquidos.

Tras de saborear el primer sorbo, y dirigiéndose al mocito que a la vera del carro sostenía la charola del servicio, exclamó entusiasmado:

—¡Qué bello es esto Pajarito! ¡Qué riqueza de color! ¡Cuánta belleza de sonido! ¡Qué vitalidad tan bárbara la de nuestro pueblo! ¡Qué alma! ¿No te parece?

—¡Bah, doctor!, usted, como de costumbre, siempre alabando la fiesta, encantado con los marachis y... ¿por qué hasta ahora viene? Se ha perdido en los nueve días pasados de los gallos, de las carreras, de ver las grandes jugadas que los generales han armado en las partidas... En fin... no me explico por qué, gustándole tanto esto, nunca viene.

—¡Oh, Pajarito, tú no sabes! Mucho trabajo, exceso de trabajo y también de felicidad, me debo a mi profesión y a la dicha que se avecina.

El mocito levantó los hombros como diciendo: ¡Pues ai usted sabrá! [...]

—Pues para mí, lo mejor que ha habido desde hace cinco años son las carreras de caballos de esta tarde. Imagínese, hubo 50 000 pesos, pero ¡pesos! de apuesta: ¡25 000 por cada lado! Había dos partidos, el verde y el rojo, corriendo las yeguas La Chinaca por uno y La Curul por el otro.

—¡Valga, qué locura! ¿Y quiénes hicieron tal apuesta?

—Pues ¿quiénes habían de ser sino los dueños de las yeguas, ayudados de sus partidos? Usted sabe que La Chinaca es del Ametralladora Pérez Gómez que tiene el partido rojo, o el del pueblo, el de los pelados, el de la gente "amalada" que somos nosotros, y La Curul es del Semáforo Silva Nolzaco...

Y continuó contando:

—Las carreras estaban anunciadas para las doce del día. Yo me fui desde las diez y me senté sobre la cerca de piedra que está enfrente del "partidero". Allí empezaron a llegar todos los que de caballos y carreras entienden: charros del Bajío, muy lucidos; de Los Altos, muy güeros; los surianos, muy alegres; los caporales de las haciendas famosas de Jalisco, ganaderos de Aguascalientes y Zacatecas, montados en preciosos "cuacos" y ricamente vestidos con sus verdaderos trajes de charros. Pero la verdad —y el Pajarito se rascó la cabeza— quienes se llevaban la palma por la riqueza y bien llevado del traje, la

finura del caballo y la forma de moverlo, eran tres: el Ametralladora Pérez Gómez, muy "amalado", muy "maldito", con su sombrero de "soyate" de alas arriscadas, echado p'adelante y ladeado contra las cejas; la chaquetilla de venado ¡muy amarilla!, bien ribeteada con su cinta negra y sus brillantes botones niquelados; la camisa de manta muy blanca, llena de plisados, abierto el cuello, sin corbata, el pecho al aire; la calzonera dejando salir el amplio calzón de manta encerrado por debajo en la bota de "fuelle". Sobre el ceñidor de amplia faja de lana color negra, le brillaba la cartuchera del par de "cuetes" que siempre se carga; el fuste recio es de los de estilo Colima y en los tientos llevaba un precioso sarape de Teocaltiche; a la derecha y preparada, la soguilla de cuero crudío bien curada con sebo de res, y ¡qué "penco"! un zaino de buena alzada, y ancho, y "bien amarrado", muy fino de remos y buenos cascos. La cabeza del animal no es grande, pero sí bien formada; el cuello es ancho y algo corto; las orejas chicas y muy bien puestas; de mucha "ley" y de muy buen gobierno. Parado se veía tranquilo y majestuoso, pero al moverlo, muy alegre en su andar. Jinete y caballo formaban preciosa estampa... ¡Usted sabe que el Ametralladora conoce lo que se trae, puede vestir ricamente, pero le encanta darle la "coba" al populacho, y como es alto y elegante, hasta el traje corriente de caporal o "amalado" lo levanta y lo impone entre los "curros"...

[...]

—¡Valga!, que conocimiento tienes de caballos, trajes y monturas, Pajarito.

—Pero señor, ¿a quién en Jalisco no le gustan los caballos?, ¿a quién, diga, a quién?... Aquí todos sabemos montar, conocemos bien los pencos, lazar, pelear... Aplaudimos a quien viste correcto, y no aprobamos cómo nos sacan en el cine... en fin, yo sé cuál pan es bueno, aunque no sea panadero; ahora, que uno no tenga buenos caballos, eso es otra cosa —se lamentó el mocito—. Mire don José, los caballos finos son como las mujeres hermosas: nunca le tocan al pobre... Si por suerte un gañán logró de su yegua algo regularcito, ai andan tras de él el dueño de la hacienda, el presidente municipal o el diputado, ya sea para gozar ellos o para "lambisconear" a los meros gordos. Ai tiene usted esa yegua, La Curul, mírela dónde anda, era de un

pobre y nació en San Miguel el Alto... Y con las mujeres guapas de los pobres... ¡pos para qué le cuento!...

—Déjate de eso y continúa contándome de la carrera... Vamos a ver, ¿quién ganó?

—Hasta las dos de la tarde llegó Silva Nolzco —creo que siempre se retarda para darse más ínfulas—. Para entonces el callejón de la carrera, que era de más de 500 varas de largo, estaba cubierto por un lado y otro de gente montada sobre la cerca, a caballo, parada en las grupas o encaramada en las ramas de los mezquites.

Ambos contendientes —continúa— no se avenían en el juez de llegada, hasta que a ruegos y tras de un aplauso aprobatorio del público, aceptó don Ezequiel. Todavía estuvieron "gurreando" más de una hora para la partida; se veía claro que ambos querían ganar a las malas, pero para el Ametralladora es muy poca cosa el Semáforo. Por fin arrancaron. El jinete de La Curul trató de encajonar al contrario, pero éste castigó ligeramente a La Chinaca, y ¡qué animal!, empezó a avanzar, a largar tierra, se volvía viento. Primero le sacó de ventaja la cabeza, después medio cuerpo y no llegaban a las 200 varas, cuando la diferencia era de más de un cuerpo. El pueblo aullaba de gusto, lanzaba los sombreros en alto, las músicas tocaban diana, y al llegar la bestia a la meta y levantar el suegro de usted, doctorcito, el sombrero en señal de llegada, el Ametralladora y su partido sacaron los "cuetes" disparándolos al aire.

La música popular de Jalisco*

Rubén María Campos

Otra región musical que goza de fama entre nosotros es Jalisco, donde no hay pueblecito sin su pequeña orquesta, y de cuya región son originarios infinidad de jarabes tapatíos y otros sones que se tocan en toda la república.

Hoy son también populares en toda la república los mariachis de Cocula, que es un lugarejo de la tierra caliente, perdido en la zona occidental jalisciense; pero en nuestro occidente hay infinidad de lugares de donde brotan músicos que son excelentes ejecutantes en toda clase de instrumentos, y de los que algunos tienen la facilidad de componer sonecitos y piezas bailables de buen gusto.

Hace más de setenta años que floreció en Guadalajara el maestro don Clemente Aguirre, experto músico que supo realzar el espíritu musical de muchos tapatíos que a su vez llegaron a ser maestros, y se esparcieron por todo el estado para prodigar el buen gusto musical ya cultivado; y de esta manera son incontables los músicos que han surgido en la tierra tapatía.

Muchos de esos músicos se dan de alta en las bandas musicales del ejército, si tocan instrumentos de madera o de latón, y recorren todo el país estacionándose en los lugares que las zonas militares designen a los cuerpos del ejército y vienen a la capital por temporadas cuando los batallones de infantería y los escuadrones de caballería son movilizados; y entonces

*Publicado en "La música popular mexicana de hoy", *Vigesimoséptimo Congreso Internacional de Americanistas. Actas de la primera sesión celebrada en la ciudad de México en 1939*, México, INAH/SEP, 1939, p. 442.

aprovechan esas estancias largas o breves para educarse musicalmente oyendo orquestas sinfónicas u otras agrupaciones musicales. Pero los que tocan instrumentos de cuerda o de arco rara vez emigran, y son los que propagan la música popular que no tiene contacto con otras producciones exóticas y por tanto permanece más personal, más mexicana. Tan es verdad lo que decimos, que las estaciones de radio de la capital, cuando hay ocasión, anuncian a los ejecutantes y a las cantadoras de esas zonas lejanas como una novedad, y transmiten música popular "auténtica", que es escuchada con agrado porque tiene un gusto regional genuino, y nos revela modalidades que le han quitado o que no han comprendido los músicos ejecutantes capitalinos al presentar esa música popular, que si está perfeccionada y estilizada, ha perdido en cambio el sabor esencialmente vernáculo que le dan los ejecutantes de su tierra natal.

Toda nuestra América se expresa
cantando y danzando de un modo
muy cercano a nuestro corazón*

Ana S. Cabrera

¿Origen común o coincidencia? Era lo que me preguntaba a menudo al conocer ciertas costumbres mexicanas. Algunas de ellas, de puro sabor indígena; otras, al igual que en algunas regiones del Perú, Bolivia y la Argentina, mezcla curiosa y llena de sugerencias, donde el rito autóctono se amalgama a las creencias religiosas impuestas por el conquistador ibérico.

Antiguas y tradicionales costumbres que se conmemoran en apartadas regiones del norte argentino persisten también en México. En estos países, extremos del núcleo donde la Conquista asentó idioma, creencias religiosas, usos, costumbres, etcétera, he comprobado tal analogía en algunas ceremonias, cuyo comentario origina esta nota que, más que admiración, fue estupor lo experimentado al conocerlas. [...]

Y aunque no fueran núcleos compactos, algunos individuos se aquerenciarían en lejanas tierras, haciendo sentir la influencia extraña, si no imponiendo totalmente arte, supersticiones, usos y costumbres, aparte de que sus descendientes ostentarían extraños signos etnográficos, contribuyendo a hacer más difícil el grave problema del origen y cruce de las razas, *la esfinge indiana* que diría el eminente hombre de ciencia argentino Imbelloni. [...]

* Publicado en *Rutas de América*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1941, *passim*.

La música y la danza populares son el más certero índice del grado de cultura de los pueblos. Las mezclas raciales y las invasiones o conquistas —en nuestro caso la hispánica, con sus múltiples derivaciones y sedimentos— influyen profundamente, pero a pesar de esto, en la amalgama resultante, la nota autóctona será siempre fácil de advertir, ya en el ritmo, en los dejos o arrastres *sui generis* como también en la armonización o en la forma de resolver la parte melódica.

El aporte del conquistador es variado, y en muchos casos, de gran belleza. Y vuelvo a mi *leitmotiv*: toda nuestra América se expresa danzando y cantando de un modo que entendemos como muy cercano a nuestro corazón. Los huapangos mexicanos son idénticos a la chacarera argentina, tanto que de inmediato se advierte el aire de familia; [...] la cueca, la zamacueca, la samba, la chilena, la marinera y el tondero peruano ostentan igual genealogía, y las pequeñas variantes son lógica consecuencia de la mayor o menor preponderancia de uno u otro elemento que integran estas danzas, y del paisaje. La cueca chilena es más castiza que la ingenua samba argentina, cuyo ritmo es llevado en forma más lenta. En la cueca boliviana hay mayor porción de elemento indígena, y en la marinera peruana y el tondero de la región costeña, el aporte africano presta a esta danza una mayor sensualidad. La intención picaresca existe en muy reducida proporción en las danzas de nuestra América, salvo en algunas como "El palito".

Se puede afirmar que la danza popular debe su origen casi exclusivamente a la Colonia, pues ritmo, melodía y armonía son eminentemente hispanos como también la forma de danzarse sin enlazamiento alguno. Hasta las castañuelas del conquistador han perdurado en las que sólo con la ayuda de los dedos acentúan los ritmos del baile popular. Claro está que el ambiente, la naturaleza y principalmente el factor racial mestizaron el arte del conquistador, poniendo en él mucho de su propio espíritu y personalidad original.

El coloniaje, con su arte propio, hizo que no tardase en surgir una nueva modalidad artística. Así se forjó el arte mestizo, tanto en la música como en la danza. Aun las coplas que animan las danzas son en varias ocasiones bilingües, tanto en México como en los pueblos de origen quechua o donde su influencia

cultural se dejó sentir, e igualmente en la región de los guaraníes. [...]

Quizá de todos los pueblos de Hispanoamérica, donde más fuerte es el contraste de los elementos del pretérito indígena y del conquistador es en el Perú, los pueblos que fueron subyugados por los incas, y en México. De este último país quisiera trazar un esbozo sobre la canción y la danza populares.

Más que probable, es seguro que la escala musical del indígena mexicano era de siete sonidos. Algunos músicos creen y se esfuerzan en investigaciones laboriosas para encontrar en la música precortesiana una escala análoga a la de los incas, es decir, de cinco sonidos. Pero ni los cronistas de la época de la Conquista comentan tal peculiaridad (que fue especialmente recalcada en el caso de los cronistas del Perú), ni han quedado páginas escritas, como quedaron en varios autores que comentan la historia de los quechuas, y tampoco supervivencia o reminiscencias de tal índole en centros alejados, donde la cultura extraña muy lentamente se infiltra en el nativo, que continúa una trayectoria tan lenta que parece estacionaria, sin acusar casi influencias extrañas. Tampoco los instrumentos precortesianos acusan dicha característica tonal. Estas circunstancias autorizan a creer certeramente en la escala única de siete notas. De ahí que adoptaran, *ipso facto*, la música del conquistador hispánico, y por eso se buscará inútilmente en la actual música mexicana la reciedumbre de los guerreros y viriles aztecas y otras naciones dominantes en el vasto paisaje de México.

Claro está que en la actual música popular se encuentran su característica y tipismo inconfundibles. Pero fuera del aporte hispánico, la influencia negra proveniente de las Antillas y otras de los países del Sur, Colombia principalmente, están de manifiesto en ella, particularmente en la ciudadana. En cambio, en la música que pudiera llamarse campesina, en los típicos e interesantísimos mariachis, está nítido, vivo y pleno de emoción el sentir poético musical del alma mexicana. Mariachis se denominan las orquestas populares, particularmente las campesinas. El violín canta la jocunda o sentimental melodía, y las guitarras, con sus rasgueos, tejen el armonioso fondo donde la melodía se destaca ingenua, sentimental o arrebatadoramente

alegre y vivaz. En diversas regiones, nuestra arpa rústica del norte argentino está sustituida por una guitarra de tamaño bastante mayor que las corrientes, que se denomina guitarrón. Este instrumento da las notas fuertes y profundas, que complementan la armonía del conjunto. En algunos estados, Jalisco sobre todo, el arpa rústica, absolutamente igual a la nuestra, espiritualiza, con la dulzura de sus voces, la profunda y bella emoción de estas orquestas típicas. Algunas canciones, danzas o sones que ejecutan estas orquestas campesinas ofrecen sorprendente e inconfundible *aire de familia* con nuestras danzas populares del norte argentino. Particularmente los huapangos o zapateados pueden ser danzados como nuestra hermosa chacarera. Su ritmo es el mismo, idéntico rasgueo de guitarras y arpegios de arpa, e igualmente gran analogía en la forma o característica melódica; también se combinan de igual manera las partes cantadas, que corresponden a las vueltas y las rasgueadas solamente, donde el zapateo entra en danza, y, finalmente, los arrastres del violín y acentos peculiares de nuestras sentidas orquestas campesinas de Tucumán, Santiago del Estero y Catamarca.

Hay que tener muy en cuenta que cada región tiene sus tipismos y características propios. Es casi ocioso hacer notar las enormes diferencias que existen, en la Argentina, entre la pampa, la región norteña, la cuyana y aun el grupo del litoral tan fuertemente influenciado por el guaraní.

En este sentido, México, como todos los países de la América del Sur, no escapa a esta ley, igualmente axiomática en España. Y los huastecos, los zapotecos, los poblanos, los tojolabales de Comitán y un gran número de pueblos que habitan el enorme territorio mexicano tienen sus variantes o el propio medio de expresión en sus canciones y danzas. Los michoacanos se destacan por sus excepcionales condiciones musicales. También allí se estilan unas orquestas típicas denominadas "arpa grande", que están constituidas por un arpa campesina de tamaño superior a la normal, violín, guitarra y el "tamboreador", individuo que golpea con la palma de las manos o con los nudillos en la caja del arpa, haciendo así el efecto de un bombo, que marca a veces la parte fuerte del compás y otras en contratiempo. Lo mismo ocurre en la costa peruana, pero en

este caso la percusión se produce golpeando en un cajón. Por esto se llama "cajonear". ¡Y vaya que hay quien puede ufanarse de producir maravillas de filigranas en un vulgar cajón! ¡Y qué entusiasmo despierta en bailarines y oyentes esta fuerte sugestión del ritmo! Y si cajonear se usa bastante en ciertas regiones de México y el Perú, otro tanto ocurre en el norte argentino. También, a veces, un entusiasta cajonea en el arpa o en la guitarra, aparte de que es común que el bombo, de grande o pequeño tamaño, marque el ritmo con entusiasmo y avive la jarana hasta el frenesí.

Las letrillas o coplas que ilustran canciones y danzas son a menudo de origen absolutamente hispano. Por eso se cantan idénticas en toda nuestra América. Algunas sin variantes, otras experimentan modificaciones de acuerdo con el gusto e idiosincrasia locales.

Dice el mexicano:

Yo canto para que mi oigan,
no porque mi voz sea buena,
canto pa q' uoigan mis quejas
en mi tierra y en la ajena.

Y el argentino:

Yo no canto por cantar
ni por tener buena voz,
canto pa desechar penas
que tengo en el corazón.

La musa de la copla, amorosa casi siempre, dolorosa, ingenua, satírica o picaresca, es, en América, hija de España. A menudo, sin cambio alguno, desde México hasta la Argentina, no varían ni una letra. Así canta una chacarera:

No te cases con viejo
por la moneda;
la moneda se acaba
y el viejo queda.

En México, entre el gran número de canciones típicas, se cuentan principalmente los sones, corridos, valonas y huapangos. Entre la gran cantidad de sones prefiero algunos antiguos, de más vivo color local que los de reciente hechura. Tal "El tecolote" y "El malacate", cuyas letrillas, ingeniosas o alegres, son muy curiosas por los aztequismos que completan la letrilla.

Las palabras del son "El malacate" rezan así:

Señora, su malacate
todo el hilo me enmaraña,
con un poco de cuidado
se le quitará la maña.

Allí vienen las inditas
con sus jícaras de bate,
cosiendo sus colotones
con hilo de malacate.

El ritmo del son es de 3/4-6/8, que resulta preponderante en casi todas las canciones y danzas vernáculas. De ahí el *aire de familia* con nuestras danzas norteñas. [...]

No se puede hacer ningún comentario acerca de danzas populares mexicanas [...] cuando al punto sale el recuerdo de la bella y variada danza "El jarabe". Los primeros datos que se tienen de esta danza se remontan a la época colonial, y su origen es naturalmente hispano, habiendo experimentado los cambios que el gusto, el paisaje, la idiosincrasia y la propia música vernácula la obligaban, como es el caso de todas las danzas mestizas. Parece ser que el sitio de origen del "jarabe" es el estado de Jalisco, por lo cual casi siempre se dice "jarabe tapatío" (tapatíos se denomina a la gente como a los objetos típicos de la región).

Jalisco es, en realidad, la tierra de la gente alegre; sus mujeres gozan fama de hermosas y todo en la región, desde la naturaleza hasta el arte, es de gran belleza y colorido.

Existe una antigua leyenda en Jalisco que cuenta que una princesa descendiente de la reina Tonalá bailó, a comienzos del siglo XVIII, la danza que nos ocupa y que era tradicional de su real estirpe. Mas la primera información auténtica se refiere.

al año 1802. El virrey don Félix Berenguer, que a la sazón gobernaba Nueva España, sintió ofendida su dignidad al conocer que la danza llamada "Jarabe gatuno" era un baile indecente "que causaba vergüenza y desagrado hasta a las personas que carecían de los más delicados sentimientos". Así, ni corto ni perezoso, dispuso "que sería penado con infamación pública y dos años de prisión quien lo bailase, y los espectadores con dos meses de cárcel". Claro está que la disposición del señor virrey cayó en vacío, y el jarabe siguió alegrando los regocijos populares, como los más suntuosos salones; tanto que Maximiliano, para congraciarse con los nativos, incluyó esta danza en los programas de sus festivales.

Cuando Anna Pavlova conoció el jarabe, utilizó esta variada y bella danza para componer un ballet que, según las crónicas de la época, fue un acontecimiento artístico de gran trascendencia para el florecimiento de todo lo que fuese arte popular, ya que hasta las decoraciones lucían bellísimos motivos tradicionales.

En su intención, "El jarabe" es el asedio amoroso del hombre y la rendición —al final— de la mujer, como ocurre en tantas otras danzas populares. Para realizar este proceso, la danza tórnase un drama completo, donde la música, las letrillas de la copla y los movimientos constituyen la trama, acción y desenlace de la misma.¹

La música consta de nueve motivos musicales y de otros tantos pasos distintos de danza. Cada uno de estos temas musicales, con sus correspondientes pasos, lleva su nombre propio. Así, "El palomo", donde el hombre intensifica el cortejo; "El guajito"; "El atole"; "La tuza"; "Las calabazas", y tantos otros. En el son "La manta" encuentro una copla que se oye mucho en la Argentina, que dice así:

En el mar de tu pelo
navega un peine,
y en las olitas que hace
mi amor se duerme.

¹ Acción y desenlace de un gran número de danzas argentinas.

Así como es muy variado el sentido y el metro de las letrillas, también el ritmo es vario. Si bien predomina el clásico 6/8 de las danzas populares de nuestra América, también el de 3/4, 2/4 y C, integran esta danza.

Por todo ello, resulta muy completa, ya por la visualidad que caracteriza las variadas y graciosas figuras del baile como por el polirritmo imperante, amén de la gracia e intención que prima en los versos. "El jarabe", como la enorme mayoría de las danzas populares, se baila enfrentados, es decir, sin contacto o enlazamiento alguno.

Ahora no hay fiesta completa sin su "jarabe"; en los primeros compases todo se vuelve entusiasmo, palmoteos y toda suerte de manifestaciones del más intenso agrado, y no tarda en oírse ese alarido con que el ranchero o el charro expresan su real *gusto*, alarido que es como una clarinada orgullosa, como una explosión de intensa y jocunda alegría, que ya no encuentra palabras para expresarse y que escuché, vibrante y emocionada, en la meseta mexicana como en la pampa argentina.

Es costumbre muy generalizada la de cantar en dúo o coro. Pero la forma de combinar los sonidos resulta curiosa y les presta a estos conjuntos una gran originalidad. Es corriente que la segunda voz se produzca en la tercera baja. Pero en México dicha tercera o quinta baja se canta una octava alta, lo que confiere a estas canciones un nuevo sentido melódico e inconfundible carácter.

Una manifestación muy interesante del arte popular mexicano son los corridos o baladas. En ellos se relatan los acontecimientos más salientes del país. Y tanto un terremoto como el descarrilamiento de un tren, un choque, el crimen pasional o monstruoso, los sucesos políticos, hasta la inauguración de un canal de riego o la repartición de tierra a los agrarios encuentran su poeta, quien escribe, con más o menos propiedad, el corrido. Editores especializados en la materia los publican en vistosas hojas de colores, adornados de dibujos que presentan el asunto en su parte más emotiva. Estos corridos se venden por pocos centavos. Los vendedores de corridos se asemejan a los trovadores de antaño, van de plaza en plaza, de mercado en mercado, cantando sus corridos y baladas. Cuanto más truculenta es la narración, tantos más compradores se disputan estos

pintorescos relatos. Toda la filosofía y la psicología del pueblo, amén de sus gustos, usos y costumbres, están latentes en estas trovas.

Comienza una así:

Voy a cantar un corrido
que vale la pura plata,
donde les doy la noticia
de la muerte de Zapata.

La valentía, que es condición saliente del mexicano, se nota en este otro:

Lo que digo hoy en día,
lo que digo lo sostengo,
yo no vengo a ver si puedo,
sino porque puedo, vengo.

En algunos corridos se encuentran expresiones psicológicas, colectivas o individuales, y hasta formas de expresión y contenido, que traen vivamente a la memoria pasajes de nuestro épico Martín Fierro.

Otro corrido, que tuvo gran resonancia, dice así:

La esperanza de la patria
por la rendición de Villa.
¡Qué chico se me hace el mar
para hacer un buche de agua!

Y comienza:

Pancho Villa se rindió
en la ciudad de Torreón,
ya se cansó de pelear,
se va a sembrar algodón.

Todo el mundo está contento
con la rendición de Villa
y espera que no haya guerra
por la cuestión de la silla.

Después de relatar el estado en que se halla la nación se espera que vendrán tiempos mejores, haciendo al mismo tiempo la apología de Obregón y las ventajas que se tendrán si éste resulta elegido presidente, y termina:

Perdonen mis malos versos,
mi sabiduría no alcanza
para hacer otros mejores
a la patria y su esperanza.

En sus corridos y canciones, los mexicanos agotan todas las pasiones y estados de ánimo. Las creencias religiosas, las más altas exaltaciones amorosas, el heroísmo guerrero, las labores del campo, en fin, todos los sentimientos de la vida, se cantan con emoción.

También encontré un corrido bastante interesante.
Comienza así:

Fue en el año de cuarenta,
antes del cincuenta y cuatro,
cuando murió tanta gente,
entre Tula y Guanajuato.

El tren que corría
sobre la ancha vía,
de pronto se fue a estrellar
contra un airoplano
que estaba en el llano
volando sin descansar.

Así, disparatado, sigue el corrido relatando el acontecimiento inventado.

Como el mexicano, por intuición es músico, tiene una canción, muy hermosa por su significado, llamada "Las mañanitas". Esta canción es el primer saludo que reciben las personas en el día que festejan su cumpleaños. Naturalmente, según la importancia del festejado, es grande o reducido el número de músicos y cantores. A eso de las cuatro de la mañana comienza, con la alegre serenata, el festejo, que no se interrumpe en todo

el día y parte de la noche siguiente. Esta encantadora y poética canción parece ser de origen o influencia colonial.

No resisto a la tentación de dar a conocer algunas coplas:

Despierta, mi bien, despierta
mira que ya amaneció,
ya los pajaritos cantan,
ya la luna se metió.

Si el sereno de la esquina
me quisiera hacer favor
de apagar su linternita
mientras que pase mi amor.

Y ahora si, señor sereno
le agradezco su favor,
y encienda su linternita
porque mi amor ya pasó.

Mariache o mariachi*

Francisco J. Santamaría

1. Mariache o mariachi. m. Música típica popular, bulliciosa y alegre, originaria y propia de una región del estado de Jalisco, muy extendida en todo el país.

2. Músico popular que ejecuta la música anterior. —VAR: *mariachi*.

J.I. Dávila Garibi, en *Investigaciones lingüísticas*, t. III, pp. 291-293, ha escrito:

Con este vocablo que tiene todo el aspecto de coca se designa una música típica, bulliciosa y alegre que últimamente ha conquistado muchos lugares. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones jaliscienses que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

Los MARIACHIS de Cocula son, a lo que parece, los más antiguos y los que al presente han alcanzado mayor celebridad. En mi concepto el vocablo MARIACHI es coca, muy coca, porque algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, lo consideran de origen francés.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta que una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa, quien se suicidó en la puerta de su casa, al saber que los

* Publicado en *Diccionario general de americanismos*, México, Pedro Robredo, 1942, t. II, pp. 245-246, y en *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 1959, p. 697.

franceses habían tomado la plaza de Guadalajara. Y así por el estilo hay muchas tradiciones, una de tantas consignada en los versos del célebre coplero popular Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del *mariachi*.

El Naguanchi es un punto situado entre la ciudad de Cocula y la congregación de Colimilla en donde vivían ciertas mujeres ant imperialistas que se encargaban de poner como nazarenos a los franceses que pasaban por allí, propinándoles fuertes botellazos en la cara.

Yo no creo que los coculenses hubieran aceptado un nombre francés para designar a la más típica y gustada de sus músicas. Y si así hubiera sido, cabría preguntar: ¿Cómo se llamaron antes de la Intervención francesa los MARIACHIS?

Por otra parte, personas de crecida edad con quienes cultivé amistad en Cocula a fines del siglo XIX y principios del XX las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los MARIACHIS eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre...

(De la semejanza entre *mariage* y el vocablo francés *mariage* [matrimonio], que se pronuncia igual a aquél, ha venido la conseja, que no sabemos hasta donde lo sea, mientras datos más precisos que los de Dávila Garibi no tengamos, pues este autor no funda su opinión en ningún argumento lingüístico. Parece también que hay una traslación de sentido en el mejicanismo, porque originariamente significó el tambor, instrumento esencial en la música de tales artistas. ¿No será que —como opinan graves autores— la palabra francesa, mal castellanizada, se aplicó a la música, por tocarse ésta en toda ceremonia matrimonial?)

Entre una y otra tienda hay un *mariache*. Es ésta una tarima de pie y medio de alta, dos varas de longitud y una de anchura, donde toda la noche, y aun de día se bailaban alegres jarabes al son de arpa, o de violín y vihuela, o de violín, redoblante,

platillos y tambora, en cuarteto aturdidor. Bailan hasta cuatro personas a la vez en cada tarima, y resuena por plaza y calles circunvecinas el estruendoso tableteo del atronador jarabe. Acompañarle a veces de canciones y con tanta destreza la bailan algunos campesinos, que colocan sobre su cabeza un vaso colmado de aguardiente o una botella destapada y llena de licor, y no se le caen, ni se derrama una sola gota, en las vueltas vertiginosas y otros movimientos rapidísimos del baile. Rodeados están los *mariaches* de una multitud agradablemente entretenida y absorta en aquel bailar regocijado y ruidoso. (Enrique Barrios, *Paisajes de occidente*, pp. 43-44.) —En aquella plaza, agrupado a las mesas de juego y de licores, en derredor de los *mariaches*, entre músicos de acordeón y cantarinas, pasa el pueblo la noche. (*Id.*, *lb.*, p. 52.) —Y tendidos en la plaza de Morelos duermen profundo sueño, hombres, mujeres y niños, sin que falten grupos de ebrios más desvelados, en torno de los *mariaches*. (*Id.*, *lb.*, p. 54.)

Ramos, 350. Velasco, 81.

Mariachi. m. Variante de *maríache*.

En el nuevo local había un gran movimiento. Unos *mariachis* tocaban en el patio. (López, *Acomodaticios*, p. 61.) —Un aplauso a manera de aguacero le tributaron todos, y los *mariachis* dieron por bien empleado un corrido muy popular por entonces. (*Id.*, *lb.*, p. 63.) —¡M! no puedo faltar a mis deberes, mujer. Y mis deberes están aquí. Se hizo una pausa en que vibró el canto de unos *mariachis* en el radio, y se dirigió al maestro rural. (Magdaleno, *El resplandor*, p. 418.)

Mariachis a todo trapo*

V.I.C.

Por el gran número de ellos que puede observarse en la foto, ya tenemos más mariachis que turistas. Dándole a la cantada aunque naturalmente sin faltar las botellas de tequila al fondo. (Pie de foto.)**

Ellas, las *misses* más o menos rubias y también las prietitas que se sienten *girls* de chocolate, gustan de ser serenateadas con música de los cantores jaliscienses, aunque hayan nacido en San Felipe Torres Mochas o en Ixtapalapa. (Pie de foto.)

Las "Mañanitas Tapatías" son algo de lo poco bueno a que saben tupirle estos folklóricos exponentes bajo el balcón de la pretendida doncella que despierta halagada con los auténticos "gallos" en que son especialistas. (Pie de foto.)

Para ser buen mariachi no se necesita ni haber cumplido la mayor edad, y así lo demuestra este mariachito que, para serlo, sólo precisó vestirse de charrito de banqueta y quejarse del estómago en ayes un poquito musicados. (Pie de foto.)

No pueden negar, los mariachis, que son cantores de plaza. En la de Garibaldi, donde aquí los vemos, tienen establecido su cuartel general y en El Tenampa han popularizado los ponches de granada. (Pie de foto.)

Encobijados y con cara de pocos amigos, estos ejemplares mariacheros se dejaron sorprender por el fotógrafo, mientras esperaban al marchante que los llevara de serenata por esas

* Publicado en *Revista de revistas. El semanario nacional*, México, XXXIII, 1653, 1 de febrero de 1942, pp. 6-7.

** La redacción de los pies de fotos se han incluido por considerarse parte esencial de este artículo, aun cuando no se anexan aquí las fotografías descritas.

calles de México que aún no pueden cumplir, ni nocturnamente, las disposiciones contra el ruido. (Pie de foto.)

Todo aquel que canta muy mal y no tiene oficio, se mete a mariachi. Así se comprende que hoy a los mariachis los encontremos, si no hasta en la sopa, por lo menos hasta en las calles de la Indianilla.

Sólo desde diez años atrás a éste de la guerra mundial núm. 2, vemos que los novísimos especímenes de la música que se llama popular porque obtiene grandes éxitos en las pulquerías, se reproducen en tal cantidad que parece son fabricados en incubadora. Si por curiosidad ociosa llegare a levantarse una estadística del número de mariachis existentes, segurísimo que la cifra censal obtenida resultaría alarmante; pues son mariachis desde los poco más o menos auténticos de Cocula, hasta los siempre afónicos de la Plazuela de Garibaldi, pasando por las mariachis criadas intérpretes de (Agustín) Lara mientras barren las recámaras, y los berrido-aficionados que relinchan boleros de moda en el cuarto de baño; esos dos últimos ejemplares pertenecen a la categoría de mariachis frustrados o en potencia.

Diez años atrasito

Efectivamente. Si nos remontáramos dos lustros en reversa, allá por mil novecientos treinta y uno, encontraremos que los mariachis son una rara novedad de borlote, llegada de importación regional a la metrópoli, no conforme con el ya aturdidor estruendo de todas clases de que ya disponía.

Los mariachis eran, entonces, unos curiosos grupos de cancioneros destemplados, vestidos de charros montaperros, a quienes se contrataba por unos cuantos tostones para que le tupieran parejo y sin descanso a la tocata de sonos populares, durante toda la santa noche en las afueras o en el pórtico de los salones de baile en celebración de gala, kermesses o fiestas de pomada.

Soplando, rascando, falseteando y haciendo gargarismos de tequila, sin dejar de darle al canto gritante, se reventaban seis o

siete horas a la cruda intemperie nocturna, encobijados en sus sarapes por fuera y, por dentro, con la calefacción interna de los "alipuses".

Época aciaga. Se les contrataba a un precio mínimo para fungir de reclame a la puerta de los locales en guateque, como quien ajustaba antiguamente plañideras para expeler sin interrupción lágrimas por los ojos. Expelían los mariachis sus canciones sin tregua, en un maratón de resistencia de bufidos, a un compás de laringe como de cansino trote arriero que no desfallece.

Los casi fallecidos eran los recogedores de boletos, que inevitablemente aguantaban eternas horas continuas de cante jondo jalisciense. Algunos boleteros tuvieron la necesidad incontrolable de volverse paranoicos, sufriendo "*musical delirium tremens*", entre alucinaciones persecutorias de mariachis con guitarra, aparte de ver los acostumbrados moros con tranchete. Otros taquilleros, los más resistentes —muy pocos—, optaron por el recurso filosófico de Beethoven contra la música en general y la suya propia: se volvieron sordos.

¡Quién había de pensar que, andando el tiempo en sus muletas, ciento veinte meses más tarde —hoy en día—, los mariachis llegaran a lo que son: atracción turística de primer orden! Al contrario de lo que eran: repulsión auditiva de última necesidad.

Su transformación evolutiva y progreso categórico, ocurrieron tal como sigue (si no se equivocan o mienten los acuciosos historiadores de cantina, que entre millares de copetines archivados en el hígado, destapando viejos infolios de coñac de cien años y hurgando entre polvorientos anaqueles de botellas catalogadas, crudamente han establecido que tal por cual sucedió con los mariachis).

Por mis pistolas

Jugador tahúr, enamorado impenitente, célebre parrandero, bravucón, pistolero famoso, vengador de su padre, matador de muchos, aventurero incorregible, Rodolfo del Castillo, alias el Remington. ¿Quién no recuerda de él? Llenó de póker sucio,

juerga trepidante, escándalo y balas, la vida metropolitana de hace una década.

Era de Jalisco no te rajes, nuestro héroe. Regionalista hasta las cachas, en una de tantas le dio por traer a México, a la gran capital, algo que en ella no encontraba siendo de su gusto: mariachis de su tierra. En uno de tantos viajes, trajo con él un grupo —se cree que el primero arribado— de esos músicos pueblerinos ahora tan abundantes. Los utilizaba para que le cantaran incansablemente durante sus resonantes juergas, a veces amenizadas con balacera, puras canciones del Bajío, de Jalisco nunca pierde, que le atenuaban la nostalgia por volver a sus nativos lares a donde no podía regresar porque estaba condenado a muerte por sus enemigos de familia, los vengadores de su víctimas.

Muy popular en la metrópoli, el Remington no podía negarse. Amigos, admiradores, mujeres, lo cercaban. Sus ocurrencias, cualesquiera que éstas fuesen, eran celebradas con aplauso porque, a quien se opusiera a ellas, le podía costar una píldora en el corazón, calibre 38 largo. Su idea de los mariachis se le festejó de tal forma, que pronto, por sentido imitativo, todos quisieron tener mariachis para sus parrandas y "gallos".

Y de esta guisa quizá comenzó el auge mariacheril metropolitano, siendo esos músicos regionales los que desplazaron a las orquestas que antaño eran contratadas para ir a dar las "clásicas mañanitas" a la morena de nuestras entretelas o al simple Jefe de Sección, cuando todavía la burocracia no estaba amparada por la inviolabilidad de tan asandereado Estatuto.

A los provincianos mariachis se debe el que hayan tomado carta de naturalización en la altiplanicie las "mañanitas tapatías", que ahora se cantan tanto como las antiguas que hacían despertar a los festejados durmientes al llegárseles su día de días. Nosotros, sin ser tradicionalistas, en este caso preferimos las de viejo arraigo capitalino, a éstas que han llegado en calidad de plaga madrugadora, para librarnos del *clinch* que sosteníamos con el camarada Morfeo.

La popularidad de los mariachis se acrecentó desde que el compositor Pepe Guízar tejió entre la urdimbre de su inspiración folklórica su canción dedicada a esos rapsodas calleje-

ros, pues el radio se encargó de que por todos los ámbitos del país se difundieran sus líricas melodías que enaltecían su ingenio arte musical.

Ahora ya los filarmónicos de Cocula y Los Altos tienen carta de vecindad en la capital de la república y hasta constituyen una atracción turística, puesto que las *girls* y los rubios visitantes transbravinos, traen apuntado entre sus objetivos excursionísticos el escuchar un concierto vernáculo mariacheril. Y para lograrlo no tienen más que encaminarse apenas pardea la tarde, rumbo al feudo cantinflesco, ya que precisamente detrás del "Folis" se encuentra el cuartel general de los hombres del cornetín y del salterio, en la tristemente célebre taberna tenamperil. Y ahí, en plena vía pública, entre los puestos de fritangas que invaden las aceras del destartalado jardín, se improvisa el curioso corro del exótico auditorio, para dizque deleitarse con los gritos más o menos armonizados que lanzan los rústicos intérpretes de nuestros cantos tricolores, acompañados por democráticos eructos de tequila.

Pero los nórdicos turistas soportan esos y otros malos olores, encantados de la vida, como evidente demostración de que saben practicar la política del Buen Vecino.

La primera orquesta de tipo mariachi*

Gerónimo Baqueiro Foster

Mariachi Sr. G. LL. B. La primera orquesta de tipo "mariachi" vino a México al empezar el mes de octubre de 1907.

Digo la primera, porque hasta hoy no se conoce referencia que contradiga esta afirmación que tantas veces he hecho.

El grupo del que hablo fue pedido a Cocula, Jalisco, para tomar parte en las fiestas en honor de Mr. Elihu Root.

Esta orquesta que llamó justamente la atención en México por lo característico de su conjunto, su indumentaria netamente nacional y por el sabor original de su música estaba integrada por ocho personas: director, Cesáreo Medina y Narciso Castillo; Félix Vidrio; Filomeno Rodríguez; Juan Rodríguez; Ladislao González; Agustín Pérez e Hilario García.

El Mariachi contaba con un extenso repertorio de sones, de los cuales encantaban al público "La ensalada", "El gato", "Las olas de la laguna", "La perdiz", "El chamaco Chano", "Las campanitas", "El burro", "El tecolote", "Las conchitas", "El tejón", "La vaquilla" y otras muchas.

Acompañaban a esa orquesta dos parejas de bailadores reputados como los mejores de Cocula, considerada entonces como tierra clásica del baile nacional.

Para traer a dicha orquesta fue comisionado el doctor don José Martín Oliva por el gobierno de Jalisco.

* Publicado en *Revista Musical Mexicana*, núm. 3, México, 1943, p. 208.

Mariachi tapatío*

Enrique Pérez Arce

"Ya se devisan las torres
de la blanca catedral..."

Así canta con intensas
ansias de llanto y de gozo,
la trigueña de dos trenzas
que con malicias inmensas
ciñe a su cuerpo el rebozo.

Y el arpero inválido, con trémulo acento,
acompaña el canto con arrobamiento.
Es ciego, mas toca con viva emoción.
¡Recuerda la tierra de su nacimiento!,
y pone en las cuerdas del arpa un lamento
tan hondo, y tan dulce, y tan triste, que siento
que su alma y el alma de aquel instrumento
vibran al unísono con esa canción...

Junto al arpa de voz grave
ronco gime el guitarrón,
y la cantadora sabe
que si preludia el "jarabe"
al pobre arpero quién sabe
qué le oprime el corazón.

"Bonito Cuadalajara,
quién estuviera en tu puesto
con un charrito a mi lado,
borrachita de aguardiente."

* Publicado en *El Informador*, Guadalajara, 14 de febrero de 1943.

Y el arpa del ciego, con un aire suave,
puntea las notas locas del jarabe;
y en su melodía tan evocadora
lloran las palomas de Zapopan, llora
la vieja campana de voz conventual,
y el agua que salta gárrula y sonora
de los Colomitos en el manantial;
pero ríe también placentera,
mientras que prepara horchatas de melón,
Asunción, la gentil horchatera,
que en su puesto de alucinación
se destaca como una bandera.
de jamaica es su enagua fiestera,
de cebada es su blusa ranchera,
y el rebozo zumo de limón.

Y el músico ciego se conmueve. Mira
con ojos del alma su amor, y suspira...
Sus cuencas vacías sin luz ni consuelo,
vagan por la tierra y vagan por el cielo,
buscando en las sombras la rítmica y clara
visión luminosa de Guadalajara:
patios andaluces, fuentes musicales,
ventanas moriscas, vetustos portales,
templos que se empinan entre caseríos
de los pintorescos barrios tapatíos;
y en los barrios, huertas; y en las huertas, flores;
y en las flores, trémulas alas de colores...
Allí están las dos torres audaces
rematadas por los alcatraces
blancos e invertidos de los campanarios
que a la luz de la luna de muchas
noches embrujadas, parecen capuchas
de dos fantasmales monjes solitarios.

Y recogen sus broncos oídos
tropheles de viejos y amados sonidos;
triángulos metálicos de los barquilleros,
repiques triunfales de bronce austeros,
cornetas de cuerno del viejo tranvía,
serenatas próceres de la gendarmería;
y aires de infancia, románticos sonos

del pasado, cándidas canciones
del circo Orrin, musical aroma
de las flores marchitas de su arpa.
¡Nelly Bell a su alma se asoma!
¡Ah, él lloró con aquella "Paloma"
que en sus beneficios cantaba en la carpa...!

Y aspiraba también la ambrosía
de la capitosa ciudad tapatía.
Su alma se embriagaba con los encantados
perfumes remotos de tiempos pasados:
las varas de nardo de la nevería,
la tierra mojada de cuando llovía,
y el agua olorosa que fresca bebía
en los labios de tierra de los aromados
y samaritanos cántaros colorados.

Y todo esto, visión y armonía,
músicas de antaño, recuerdos de amor,
formaban en su alma una fantasía
de su dulce patria llena de color;
el aroma, el sabor, la poesía
de Guadalajara, él las confundía
en la fuerte y marcial sinfonía
de un maravilloso himno tricolor.

Allí estaba su patria: en los barro
de los botellones y jarros,
y en los mariachis cadenciosos,
y en la guapeza de los charros,
y en el amor de los rebozos...

Allí estaba su México heroico:
en el templo de piedra, católico;
y en la sangre ardorosa y valiente,
y en el pecho bronceo y estoico,
y en el alma española y creyente.

Lo demás —piensa el ciego— contrista,
porque es muerte, derrota y conquista...

En este momento se oyó un alborozo:
rebelión de diablos, motín fragoroso,

platillos, timbales... ¡una confusión!
Era un *jazz* que tocaba animoso
los compases locos de un bárbaro son:
los Estados Unidos que nos invadían
la nativa música con el "charlestón"...

¡Momento terrible de estupefacción!
La trigueña aventó su rebozo
y dejó de cantar su canción;
pero el ciego se irguió con coraje
rechazó aquel melódico ultraje
defendiendo su arte contra la invasión.
Hubo gritos, furor, amenazas...;
fue una lucha estridente de razas
que sostuvo el arpa contra el saxofón.
Y grita aquel ciego con viva emoción:
"¡Ora es cuando, Cocula!, ¡no pierdas!..."
y pulsó con más brío las cuerdas
de su arpa dulcísima, y él mismo entonó la canción,
la canción de su tierra preclara,
de su "México lindo"; y urgió al guitarrón
para que más fuerte, más hondo y más dulce tocara...
¡Quería que volase, quería que llegara
su música hasta el alma de Guadalajara,
junto con los golpes de su corazón!

Soy jalisciense y nací en Cocula*

Rafael Méndez Moreno

Sí, soy jalisciense en la tierra del mariachi, que se encuentra enclavada en el centro geográfico de aquél mi estado natal, donde palpita la melodía ingénita de la raza indómita, que solloza y se agiganta en sus notas musicales, cuyos acordes saturan nuestra historia provincial.

Yo nací en aquel típico lugar de Jalisco y jamás nadie podría arrancarme del alma, del cuerpo y de la sangre la realidad viviente de mi infancia, del pasado con sus ensueños esculpidos en sonidos musicales..., en letargo de cadencia y sentimiento, llanto y sonrisa, con espíritu rebelde modelado por alteraciones revolucionarias, acompañadas de sangre y fuego, y por las mismas melodías de sus mariachis, que son un conjunto de instrumentos afinadamente tocados por indios de sus barrios, con los que expresan la infinita y delicada tristeza de todo un pueblo y la voz del corazón..., su dolor hecho canción.

¿Y cómo llegó hasta allá el legendario e inmortal violín? Tal vez en manos de algún noble trovero español acostumbrado a los románticos de giralдина, de la infantina de Francia, del rey de Bohemia o de la remota Thule. De un soñador europeo natural de una agria, reseca y soleada llanura de Extremadura o de una ciudad real: debe haber llegado a Cocula buscando aventuras y brumosos paisajes que jamás habría visto, poblados de trasgos, fantasmas y princesas criollas encantadas, para morir después en una desatada noche de lluvia, y dejar su violín

* Publicado en *El Informador*, Guadalajara, 6 de agosto de 1944, p. 5.

a su fiel compañero de andanzas transcontinentales, en manos quizá de alguno de mis antepasados melancólico y solo, que al familiarizarse con aquel abandonado instrumento, sintió inspirarse y pudo imprimirle su propio dramatismo autóctono y triste.

¿Y la vihuela de dónde fue? Ved a la vihuela, marcando alegre y descaradamente el ritmo del jarabe tapatío, del son y del peculiar corrido. Vedla coquetona cómo salta y retoza acompañando el conjunto musical, inconfundible y señorial, con sus cuatro cuerdas y sus dibujos estilo arabesco, con su encaje y su discretísima jiba. Se desconoce su origen, lo que me hace creer que es oriunda, que ahí nació. ¿Y de dónde ha salido el guitarrín, también saltón y desgarrante? Su extrañísima afinación, la calidad mate de su madera, le sigue en movimientos a su hermana la vihuela. Es criollito el guitarrín.

El guitarrón, que es único y con características rústicas, todo hace pensar que fue hecho por los indios de mi pueblo. Su voz es ronca y bien marcada y de cuando en cuando se vuelve loco, sin romper su respetable gravedad que por las noches silenciosas se le oye resaltar.

La guitarra, esencialmente española, alegre sevillana, solitaria coplera que debe haber llegado en brazos de un atrevido conquistador, sigue siendo recatada, e íntima, enemiga de las compañías y tiernamente individualista, por lo que aliada a las melodías, la vemos escondida y procurando pasar desapercibida, tal vez anhelando tocar sola, acompañando la canción de un gitano o de un cordobés enamorado de la gentil novia, de la novia del torero.

¿Y la corneta? La fanfarrona trompeta seguramente parte de los tiempos del oflige y sacabuche. Su cantar es claro y se recrea en garbosos recovecos. Toca fuerte, alegre y deslumbrante.

Así, cada instrumento tiene una misión y tiene una particular significación para adquirir un nuevo carácter en el justamente famoso mariachi de mi tierra, que por las tardes y las noches atraviesa la plaza para recorrer las calles de los legendarios barrios, La Ascensión, que se extiende hasta Mexiquito y La Guitarrilla, San Pedro, Santiago y San Juan con rumbo a Guadalajara.

Por eso, cuando oigo tocar a los mariachis de mi tierra vienen a mí los recuerdos de mi casa, mis gentes, mis afectos de infancia. Las enramadas a San Miguel cubiertas de zempaxúchitl, la chirimía de Semana Santa, el sábado de tianguis, sus campanas alegres y templadas, sus fuegos artificiales, sus jaripeos, sus tapadas de gallos, sus levantamientos armados. Y me recuerdan también su panorámica vista desde La Cruz, sus fresnos, sus tabachines, sus picos de gallo, su pozole blanco, sus tamales y chorizo; toda una vida que ahí se compagina rigurosamente al arraigado credo religioso.

Sí, soy jalisciense y nací precisamente en el corazón de aquel hermoso jirón de nuestra patria, en la tierra del mariachi, que es para mí el estuche en donde conservo mis mejores recuerdos, donde nacieron también mis grandes quereres, mis padres, hermanos, amigos, esposa e hijos.

México, D.F, a 25 de julio de 1944.

Los mariachis*

Juan Rejano

¿De dónde proviene la palabra "mariachi"? ¿Cuáles son sus exactas raíces, independientemente del significado que en la actualidad le adjudica la experiencia? Yo he oído una versión que relaciona esta palabra con el vocablo francés *mariage*, dando a entender así que su aparición en México data del tiempo de la Intervención francesa. Según esa versión, los mariachis, es decir, los músicos mexicanos que llevan tal nombre, solían acudir y animar con frecuencia las fiestas nupciales, los *mariages*, y de ahí el nacimiento y la evolución del término. Ignoro lo que haya de verdad en esta explicación, ni siquiera si la referida versión tiene alguna validez. Más de una vez me he puesto a pensar: "*Mariage, mariachi...* Sí, es posible —me he dicho— que exista alguna relación. Pero, ¿y si la palabra arrancara de algún idioma aborigen? ¿Y si su primitivo valor quiso representar otra cosa?" No trato yo de suscitar aquí un problema filológico. No es ésa mi intención, ni la intención de estas páginas. Quiero tan sólo avivar el interés del lector hacia la denominación popular de una figura con la que a renglón seguido se va a tropezar. Pues si en algunos casos —solamente en algunos casos— el nombre no hace a la cosa, conviene siempre llamar a las cosas por su nombre, por su verdadero nombre, ya que nombre y cosa —tronco y raíz— son inseparables.

Los mariachis son músicos ambulantes cuyo indumento —mezcla de charro y de indio— es tan típico como sus cancio-

* Publicado en *El Nacional*, México, 5 de agosto de 1945, p. 3.

nes. Son originarios de Jalisco, aunque también creo que los hay en Michoacán y no sé si en alguna otra región. Donde más se les ve es en la ciudad de México. Aquí parece que hacen su concentración, sin duda atraídos por el dinero —por el mucho dinero— que rueda en la capital. Son una especie de trovadores al servicio de las gentes alegres. Van siempre en grupo formando una pequeña rondilla, y se contratan —por un tanto— para dar serenatas o “gallos”, llevar “mañanitas” a los que celebran el día de su santo, y tocar y cantar en algunos centros de diversión. Los instrumentos que usan para sus interpretaciones son el violín, varias guitarras, entre ellas algunas guitarras-bajos, y el cornetín. El repertorio de sus canciones suele estar compuesto de corridos, rancheras, algunas tonadas viejas y los cantos populares de la Revolución. Los mariachis son inconfundibles cuando actúan. Aunque sus notas vengan de lejos, los identifica uno con facilidad. Hay en sus voces, en el bardoneo de sus guitarrones y, sobre todo, en el gorjeo metálico de sus cornetines, un matiz tan de pueblo, tan del México genuino, que no hay posibilidad de tenerlo por otro.

Los mariachis son un chafarriñón pintoresco en medio de la ciudad moderna. Parece como si trajeran a México —a este México que cada vez va pareciendo menos México— la constante advertencia de ese espíritu de lo castizo nacional que no quiere acabar de desaparecer. Cuando se les contempla entre los coches de lujo o al pie de los rascacielos, con sus pantalones ajustados, sus grandes sombreros de petate y sus sarapes o mantas, cree uno estar viendo unas siluetas inanimadas escapadas de algún *mexican curious*. Y hasta que no se ponen a tocar no se da uno cuenta de que no son fantasmas en nuestra imaginación.

Nunca se sabe dónde moran y se esconden los mariachis durante el día. En cuanto cae la noche salen de entre las sombras, y entonces se observa cómo sus instrumentos musicales ponen una nota peculiar de feria dondequiera que se sitúan. La noche es el ambiente natural de los mariachis. Navegan en la noche como el pez en el agua, y cuando van a dar un “gallo” no se puede precisar por qué caminos llegan, ni nadie oye sus pisadas; pero de pronto, en la calle, suenan sus guitarras y sus violines como si hubiese entrado por ella un

zafarrancho de musicales algarabías, y sus "¡Guadalajara, Guadalajara!" se meten por nuestros oídos con un aire entre fanfarrón y melancólico, más intenso que de costumbre. También en las madrugadas, cuando acuden a alguna puerta a dar las "mañanitas" llevan un no sé qué de misterio y de sorpresa, pero entonces sus músicas saben adaptarse a la ocasión, y parece como si unas voces endulzadas con las mieles del alba cercana nos anunciaran que va a llegar el día y que la luna "ya se metió". Arrebujados en sus sarapes, formando un semicírculo en la calle, con un trago de tequila en cada intermedio, los mariachis arrullan un poco infantilmente nuestro sueño. Y yo he podido advertir que esos caracoleos del cornetín, rubricando el final de cada pasaje, tienen mucho que ver con las interjecciones del hombre mexicano en el momento de poner contera a una frase.

En la vida de los pueblos, los músicos callejeros cumplen una misión trascendente, como la cumple el arquitecto, el zapatero o el vendedor de refrescos. Sin los mariachis, que reúnen en sí algo del antiguo bardo, de la rondalla noctámbula y del ciego coplero, México perdería una parte de su carácter. Sus noches se quedarían desoladas, sordas, sin esenciales ecos, y en cada esquina lloraría, como un alma en pena, el recuerdo de una canción que quedó sobre la tierra, desamparada, aroma a punto de extinguirse entre los labios de la soledad.

Mariachi*

Leovigildo Islas Escárcega

MARIACHI.—Música típica de algunos puntos de Jalisco, especialmente de la región de Cocula. Se compone de los siguientes instrumentos: guitarrón, vihuela, violín primero, violín segundo y guitarra de golpe. La palabra mariachi es una corrupción de la voz francesa *mariage* (matrimonio) y tuvo su origen en el hecho de que, durante la Intervención francesa, en una porción del estado de Jalisco que comprende el municipio de Cocula, se establecieron por largo tiempo las huestes invasoras, y muchos de sus componentes se unieron en matrimonio con mujeres mexicanas. Para la celebración de dichas bodas o *mariages* eran contratados los músicos típicos de la región. De ahí provino la designación que desde entonces se aplica al grupo de filarmónicos que componen esta música regional. = Cada uno de los músicos que forman este conjunto. = En Nuevo León, danza popular que se baila al compás de una música compuesta generalmente por clarinete, bajo, tambora y cornetín, y a veces únicamente por la tambora y el clarinete.

* Publicado en *Vocabulario campesino nacional*, México, Casa Editorial de Beatriz Silva, 1945, pp. 217-218.

Mariachi o mariache*

Leovigildo Islas Escárcega

Música típica popular, bulliciosa y alegre (en la que también se canta), originaria de la región de Cocula, del estado de Jalisco, actualmente muy extendida por todo el país. = Cada uno de los componentes de ese grupo musical. = Música y danza usuales en algunos lugares de Nuevo León.

Hay diversas opiniones acerca del origen de la palabra mariachi, pues mientras doctos autores opinan que proviene del francés *mariage*, el erudito nahuatlato Dávila Garibi afirma que es de origen coca y que siempre se ha usado para nombrar tanto al expresado conjunto musical como a sus componentes, individualmente.

* Publicado en *Diccionario rural de México*, México, Comaval, 1961, pp. 165-166.

Mariachi*

Otto Mayer Serra

MARIACHI.— Música típica popular, bulliciosa y alegre, originaria y propia de una región del estado de Jalisco (México), muy extendida en todo el país; también músico o conjunto popular que interpreta esta música. Francisco J. Santamaría, a quien se debe la anterior definición, cita la siguiente explicación de la palabra publicada por el lingüista J. Ignacio Dávila Garibi, que contiene algunos datos de interés:

Con este vocablo, que tiene todo el aspecto de coca, se designa una música típica que últimamente ha conquistado muchos laureles en todo México. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones jaliscienses que, en lo antiguo, formaron parte de la nación coca.

Los mariachis de Cocula son, a lo que parece, los más antiguos y los que al presente han alcanzado mayor celebridad.

En mi concepto el vocablo MARIACHI es coca, muy coca, por más que algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, lo consideran de origen francés.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta que una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa,

* Publicado en *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Atlante, 1947, t. II, pp. 588-589.

quien se suicidó en la puerta de su casa, al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara. Y así por el estilo hay muchas tradiciones, una de tantas consignada en los célebres versos del coplero popular, Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

Dicen que por el Naguanchi
no puede *pasá* ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

El Naguanchi es un punto situado entre la ciudad de Cocula y la congregación de Colimilla, en donde vivían ciertas mujeres antimperialistas que se encargaban de poner como nazarenos a los franceses que pasaban por allí, propinándoles fuertes botellazos en la cara. Yo no creo que los coculenses hubieran aceptado un nombre francés para designar a la más típica y gustada de sus músicas, y si así hubiera sido, cabría preguntar: ¿Cómo se llamaron antes de la Intervención francesa los mariachis? Por otra parte, personas de crecida edad con quienes cultivé amistad en Cocula a fines del siglo XIX y principios del XX las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los mariachis eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre.

F.J. Santamaría duda muy acertadamente de la autenticidad de la anterior explicación que no se funda en ningún argumento lingüístico, y se inclina por la castellanización de la palabra francesa *mariage* (matrimonio), como aplicada a la música que se toca en las ceremonias matrimoniales. Generalmente está formado por dos violines, arpa, jaranas, guitarras y guitarrones; a menudo, en algunos conjuntos modernos, se suprime el arpa y se añaden un clarinete y una trompeta. El son es la música más característica que tocan los mariachis, pero también suelen acompañar corridos y canciones. El son es una especie de ronda que se canta y se baila. Su interés musical está en la complejidad de los ritmos empleados en él y en las diferentes combinaciones de los mismos. La estructura armónica es tónica, dominante y, rara vez, subdominante. Es costumbre que los mismos músicos que tocan los instrumentos canten el son en falsete, llevando las voces a intervalos de terceras o

sextas paralelas. La letra suele ser de carácter picaresco y alegre. El baile lo hacen los músicos, sin mover los pies de un solo lugar y también sin mover la cabeza, para alardear de lo cual hay danzantes que bailan con una botella en la cabeza.

México de día y de noche. Lección en El Tenampa*

José Alvarado

Si alguno de los jóvenes discípulos de don Jesús Silva Herzog abandonara, por una vez, los textos de economía política o los estudios de sociología, y si dedicara esas horas aparentemente perdidas a caminar por los rumbos de El Tenampa encontraría, tal vez, que el pintoresco barrio ofrece dos aspectos completamente diferentes, pues hay un Tenampa de día y otro de noche.

Por las noches los mariachis llenan la calle, desparramando al aire libre sonos jaliscienses y michoacanos que más o menos púdicas señoritas escuchan desde los automóviles, mientras en las tabernas hay mozos que discuten la desesperanza al calor de ponches de granada con corazones de nuez y viejos que, todavía, arreglan enfáticamente la República, enardecidos con el tequila de perlitas. La Plaza Garibaldi ve pasar, entre los focos de los puestos de té de canela con alcohol y las pequeñas llamas de las vendimias de discutible barbacoa, de heterodoxo pescado frito y de pambazos tristes, a conscriptos desbalagados, mozas del partido, poetas inéditos, adolescentes vagabundos, andróginos, cancioneros de tangos o de quejas yucatecas, mecánicos, existencialistas alborotados, estudiantes y meseras.

En el oscuro y estrecho callejón de San Camilito se esconden los vendedores de marihuana disfrazados de boleros y el som-

* Publicado en *El Nacional*, núm. 7429, t. XXVI, año XXI, segunda época, México, 22 de noviembre de 1949, segunda sección, p. 1.

brío pasillo de La Amargura da entrada a los tugurios de la cerrada Plaza de Tlaxcaltongo. Las figuras delictivas, que tan brillantemente explica Francisco González de la Vega, toman forma entre el ambiente espeso del mesón del Callejón de los Locos y uno que otro gendarme se refugia a jugar cubilete en la cervecería que abre sus puertas en la esquina de Montero. No falta un rincón donde han encendido una fogata papeleritos y niños callejeros.

Dos mundos en la banquetta. En El Tenampa, de día, las tabernas cierran sus puertas y las abren los estanquillos y los vendedores de frutas y legumbres. El sol barre la escoria de la noche y los pasillos de las vecindades de Honduras, recién regados, dejan escapar una limpia humedad y permiten contemplar fugitivamente las macetas de geranios y las jaulas de los pájaros. En una esquina de la plaza, una pequeña casa de un piso ostenta su fachada cubierta de enredaderas provincianas y abre sus puertas hacia el alegre tendedero del patio.

Delantales de percal olorosos a goma, esbeltas escobas y relucientes vajillas de barro asoman en las pequeñas tiendas, sin que falte la pequeña librería que ofrece a los ojos pasajeros el *Derecho penal* de Carrancá Trujillo —nada menos— y la *Alimentación de México* del doctor Ramos Espinosa, junto con el *Moderno secretario de los amantes* y las poesías de Antonio Plaza.

La frágil estela se presenta. Pero hay dos momentos en el día que acaso resulten seductores para el joven discípulo de Silva Herzog. Uno es a las siete de la mañana, en el momento en que los mariachis desvelados empiezan a retirarse y salen de las puertas los obreros con la cabeza mojada y las mecanógrafas con las mejillas frescas y —como la frágil estela— los ojos brillantes de novedad. Es, pensará quizá el discípulo de don Chucho, el instante en que coinciden dos mundos: el que se acaba con la noche, la frente marchita y apagadas las miradas, y el que nace con el día. Y en la misma banquetta, se encuentra la mesera fatigada que cumplió su ciclo y el ángel dactilógrafo que inicia nuevas esperanzas.

El otro momento es a las ocho de la noche; entonces ocurre lo contrario y los bebedores de ponche llegan cuando se recogen en sus casas las señoras decentes; cuando se encienden las

llamas decadentes de los puestos de hojas con alcohol y se apagan las lámparas de la mesa hogareña. Dos mundos vuelven a encontrarse sobre las baldosas, fugitivamente.

Y no sería difícil que el joven discípulo pensara con leve irreverencia que el ciclo de El Tenampa bien puede interpretarse de acuerdo con Spengler o con el más moderno Toynbee y equipararse al pasado, cuya vuelta persigue al aparentemente joven Gutiérrez Lascuráin con un mariachi desmañanado, y al futuro que otros esperamos, con los brillantes ojos de la frágil Estela.

Es posible... pero los discípulos de Silva Herzog nunca van a El Tenampa. Allí sólo llegan, entre investigadores y sedientos, los de José Gómez Robleda, encabezados por Alfonso Quiroz Cuarón, único detective a la altura del arte...

El mariachi*

Salvador, Chava, Flores

El mariachi, afortunado sembrador de la espiga que florece con nuestro amor por la canción vernácula, despliega con sus notas el toque folklórico por excelencia del arte popular mexicano.

Cada pueblo cuenta entre sus riquezas vernáculas, sus determinadas formas de expresión musical. Investigar el origen de estas expresiones, intuitivas en muchos casos e imitativas en otros, sería tarea inútil y poco acertada. Jalisco, Nayarit, Colima y Michoacán, estados musicalmente organizados, recogieron al vuelo una de las estilizaciones más claras y precisas que señalan el verdadero sentir de nuestros cantos, diferentes mil veces a los originales de otras partes del mundo, inigualables por su concepción armónica y diestros en arrancar con su rutilante colorido el secreto que cubre los grandes sentimientos de nuestra raza.

El mariachi reúne en su innata inspiración la maestría musical que lleva en su ser por naturaleza. En la mayoría de los casos, adivina el papel que le corresponde en el conjunto y sin instrucción anterior alguna marca sobriamente su armonía, precisando con su musical lenguaje la belleza deliciosa de nuestra canción vernácula.

Cuántos de estos personajes ignoran las reglas de la interpretación musical, pues no han tenido oportunidad de lograr estudios armónicos de ninguna naturaleza y, es más, quizá jamás han escuchado a ninguna agrupación de tales méritos.

* Publicado en *Álbum de Oro de la Canción*, t. III, México, 30 de marzo de 1951, p. 161.

Sin embargo, el mariachi reúne belleza y estructura en todas sus interpretaciones, ya tomando como base su propio sentido, ya por haber aprendido de sus compañeros que sí conocen las reglas mencionadas, las que ellos recogen intuitivamente perfeccionando su parte en la polifonía del conjunto.

El nacimiento del mariachi es desconocido. Su antigüedad es muy remota y se ha opinado que su nombre data solamente desde mediados del pasado siglo, durante la invasión francesa a nuestro suelo. *Mariage*, palabra francesa que significa matrimonio y que se aplica a la música que se toca durante las fiestas matrimoniales, toma entre sus derivados la de "mariachi", según esta versión del nombre, pero si la aversión mexicana por los franceses durante esa época fue extremadamente marcada, difícilmente se puede creer que se haya escogido un nombre francés para nombrar así a estos conjuntos netamente mexicanos, máxime cuando ha habido informaciones dignas de crédito durante el siglo XIX que afirman que tanto el nombre como el conjunto mariachi son antiquísimos, por lo que se deduce que siempre se han llamado igual sin tener por derivación aquella que se le aplica.

Entre los relatos que consignan el odio que los mexicanos demostraban por los franceses en aquella malograda época, se describen los célebres versos del coplero Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

El Naguanchi es un punto situado entre Cocula y Colimilla, donde vivían ciertas mujeres antimperialistas que se encargaban de propinar fuertes botellazos a los franceses que osaban pasar por ahí.

El mariachi se formó originalmente por un guitarrón, una vihuela y dos violines. En la actualidad el conjunto ha sido adulterado llevándose dentro de él una arpa, jaranas, guitarra de golpe, que es una especie de vihuela sin bajos, y también agregan algunos el clarinete y la trompeta.

Mariachi Vargas de Tecalitlán*

Salvador, Chava, Flores

El dirigente de este conjunto famoso se llama Silvestre Vargas. Nació en Tecalitlán, Jalisco. Los otros componentes se llaman: Gaspar Vargas, de Tecalitlán; Rubén Fuente, de Ciudad Guzmán; Arturo Mendoza, de Zapotiltic; José Contreras, de Tamazulapan; Santiago Torres, de Atoyac; Miguel Martínez, de Tecalitlán; Asunción Casillas de Tecalitlán, y Pablo Noyola.

Silvestre fue un trabajador del campo, pero su papá, que precisamente dirigía un grupo con el nombre de Mariachi Vargas de Tecalitlán, inculcó en él su amor a la música y una vocación que entonces no tenía cauce aún, se inició.

Cuando las labores del campo se interrumpían por los temporales, o por un descanso cualquiera, tomaba Silvestre un violín de carrizo —el primero que tuvo y que conserva— y se marchaba, solitario y ansioso de aprender, a tocarlo bajo un árbol. En el año 1921 comenzó a actuar con su padre y, después, se hizo cargo de todo el conjunto que éste dirigía y que tenía que conquistar tantos lauros dentro y fuera de su patria. Eso fue en el año 1932. Aconsejados por unos señores que les escucharon y a los que gustó mucho su ejecución, el conjunto vino a la capital, teniendo la suerte de que los trajera el gobernador del estado a la toma de posesión del presidente Cárdenas. Fue el principio de sus éxitos; no conocieron dificultades de iniciación, pues el difunto y gran maestro Lerdo de Tejada y el paisano Manuel Olivera les hicieron entrar con muy buenos auspicios en XEW.

*Publicado en *Álbum de Oro de la Canción*, t. III, México, 31 de marzo de 1951, p. 171.

Silvestre recuerda que en su primera gira se transportaron en un barco de carga que iba hacia Ensenada... Al llegar cerca de la isla Cedros un violento temporal los sorprendió y estuvieron a punto de naufragar, creyendo ciertamente que aquél sería el final del Mariachi Vargas. Es el conjunto de su género que más ha salido de México, pues realizaron un viaje a España con Jorge Negrete, otros dos a Cuba, cinco veces a Estados Unidos, a San José de Costa Rica y a Panamá. Son los famosos acompañantes de los mejores cantantes mexicanos: Jorge Negrete, Luis Aguilar, Pedro Vargas y actualmente Pedro Infante, cada una de cuyas actuaciones es de entusiasmo delirante para el público.

Los que componen este conjunto son de una sencillez, talento musical y simpatía poco comunes, dejando una grata impresión en quienes los tratan.

Mariachi Perla de Occidente*

Salvador, Chava, Flores

Durante el año de 1934, en la Perla Tapatía, Guadalajara, don Marcelino Ortega formó un grupo de mariachis que llevó por nombre el de Diablos Rojos. Seis años después, o sea en 1940, su hijo Marcelino se hizo cargo del conjunto, cambiándole de nombre más tarde por el de Mariachi Perla de Occidente.

Este típico grupo de cancioneros estabilizó su clase desde un principio en su tierra natal. Sus interpretaciones repletas de maestría en el sentido popular y llenas del estilo propio del mariachi tapatío, hicieron subir su nombre como la espuma, debiendo debutar por ello, tres años más tarde, en la catedral de la radio: XEW.

Acompañantes de los más famosos trovadores mexicanos: Hermanas Ruelas, Hermanas Salazar, Martín y Malena, Pedro Infante, La Torcacita, Flor Silvestre, etcétera, el conjunto del Mariachi Perla de Occidente dejó impresas nuestras más bellas melodías populares que no sólo admiraron el público de México, sino que fueron también dignas de aplauso en Estados Unidos y Centroamérica.

El grupo formado por Rafael Buenrostro, Roque Alcalá, Aurelio Castillo, Trinidad Parra, José Rodríguez, Guadalupe González, Clemente Ruiz, Estanislao Hernández y su director Marcelino Ortega Jr., ha triunfado no solamente ante los públicos teatrales y radiofónicos, sino también en la difusión musical de las más famosas casas grabadoras de México: Peerless, Columbia, Víctor, etcétera, y han participado en innumerables películas como *Amapola del camino*, *Viva mi desgracia*, *¡Ay,*

* Publicado en *Álbum de Oro de la Canción*, t. III, 31 de marzo de 1951, p. 183.

Jalisco no te rajes!, *Los apuros de mi ahijada*, *Un gallo en corral ajeno*, etcétera, siendo en total doce las películas en las que han participado.

Comparten con Martín y Malena y Víctor Cordero el éxito que alcanzó la primera grabación del popular "Juan charrasqueado", en la que ellos colaboraron, participando en el rotundo triunfo de la famosa canción de Víctor. En su próxima gira a Cuba esperan refrendar los éxitos que han logrado y se encuentran humildemente agradecidos del público mexicano que los aplaude y admira.

Los Huicholes Musicales*

Salvador, Chava, Flores

Dentro de los conjuntos musicales de la radio son Los Huicholes el grupo más joven en cuanto a su aparición en los canales del aire, destacando desde el principio entre todos los de su género ya que supo aprovechar el momento propicio en que el público se encontraba cansado de escuchar melodías monótonas y deseaba cosas nuevas, novedades.

Observando esta situación, el violinista José Noyola se lanzó a la tarea de formar un conjunto que viniera a evolucionar la música dentro del género conocido como "mariachis". Preparando a sus discípulos con sin igual entusiasmo, vio cómo poco a poco iban madurando sus deseos.

Cuando se presentó con sus Huicholes Musicales ante el público causó sensación, pues sabiendo de antemano que fue en Nayarit, al igual que en Colima y Jalisco, donde tuvo su cuna el mariachi, y queriendo salir de lo vulgar, tuvo la idea de vestir a sus muchachos de huicholes nayaritas: camisa y calzón blanco, típicos sombrero adornados con muchos colgajos, su vestimenta toda adornada con grecas regionales y el indispensable paliacate anudado al cuello.

A la presentación de Los Huicholes Musicales, el público quedó sorprendido cuando después de haber tocado en forma singular un alegre son costeño, interpretaron con envidiable maestría la música tzíngara de las "Czardas" de Mondí, y más aún, el zapateado de Sarasate, consagrándose desde ese momento entre los grupos más distinguidos del respetable.

* Publicado en *Album de Oro de la Canción*, t. III, 15 de enero de 1951, p. 250.

Su actuación data desde el año de 1948 y antes de cumplir el año de su formación, Los Huicholes Musicales actuaban ya en la primera emisora de México, XEW, donde hasta la fecha siguen cosechando aplausos e interpretando nuestra música popular como sólo ellos saben hacerlo.

Conjunto de indiscutible categoría, mexicanos de ley, éstos son Los Huicholes Musicales. El sabor auténtico de nuestra música tiene en ellos la interpretación requerida, siendo por lo tanto dignos representantes de ella.

El galicismo *mariachi**

José Guadalupe Zuno

[...] Es oportuno recordar aquí que uno de los vocablos con que son designados los músicos populares; el galicismo *mariachi*, proviene de aquellos días [de la Intervención francesa]. Cuentan que cuando en cierta ocasión se celebraba en un poblado del sur la boda de unos rancheros, los soldados franceses preguntaron a su intérprete sobre aquella fiesta, en la que los músicos populares tomaban principal parte.

Ésta fue la contestación:

—*C'est un mariage...* (Es un casamiento).

Los franceses así siguieron llamando, no a las bodas, sino a las orquestas del pueblo, en todas partes donde las encontraban:

—*Allons-nous au mariage...*

Y así se les quedó: los mariachis.

* Publicado en *Las artes populares en Jalisco*, Guadalajara, Centro Bohemio, 1957, p. 53.

El Tenampa*

Erico Verissimo

Con los Buarque de Hollanda y los Piazza —grupo que se comunica en una especie de lengua franca, mezcla de español y portugués, que bien podríamos llamar portuñol— visitamos una noche la Plaza Garibaldi. Se encuentra en la parte antigua de la ciudad. Sin árboles ni bancos, parece tan sólo una calle mal iluminada. Como casi todo en esta parte vieja de la ciudad, tiene un aire de feria, de mercado. Yo diría que es un mercado de canciones. Aquí se encuentran tradicionalmente los músicos profesionales, grupos de tres a seis miembros, con uno o más cantantes, conocidos con el nombre de *mariachis*, que debe ser una corrupción de la palabra francesa *mariage*, pues en los tiempos de Maximiliano, siempre que había una boda, era costumbre contratar a uno de estos grupos para alegrar la fiesta. En general, van vestidos como los charros: bolero oscuro con bordados, corbata de seda roja en forma de chalina, pantalones oscuros muy ajustados a las piernas, como de montar, y en la cabeza el famoso sombrero de copa alta y cónica, con grandes alas cubiertas de caprichosos bordados. El charro es en último análisis el fanfarrón. Hemos visto muchos de ellos por la ciudad, a las horas del día más inesperadas, y siempre con una guitarra debajo del brazo.

Encontramos en la plaza varios automóviles con turistas, estacionados junto a las estrechas aceras. Un grupo de *mariachis* toca y canta al lado de cada automóvil. El aire está lleno de sonidos de instrumentos de cuerda y de viento. Sí, y de voces

*Publicado en *México. Historia de un viaje*, México, Compañía Editorial Continental, 1959, pp. 84-89.

humanas, de esas hermosas y cálidas voces mexicanas, que parecen hechas de tortilla, aguacate y sol. Hombres y mujeres se abren paso por entre los autos y los cantantes, se detienen aquí y allá, dan dinero a los *mariachis* y se van a escuchar a otros grupos. Entramos un momento en uno de los muchos cabarets de la zona. Es el Guadalajara de Noche. Basta una mirada en torno para ver que el lugar no es auténtico, sino preparado especialmente para el turista gringo, con todo lo que él espera encontrar, después de las mil cintas de Hollywood sobre México. Estos charros de negro y rojo, bien peinados y afeitados, son falsos. Hay en sus canciones un barniz artificial. Los legítimos están allá afuera, con su ropa sucia, caras rudas e indias, sus instrumentos viejos, sus canciones puras y *su dignidad*. Volvemos a ellos. Tito nos hace entrar en El Tenampa (el más famoso y autorizado de los cafés de la Plaza Garibaldi). La sala no es muy grande, ni tiene el techo muy alto. Las mesas, cada una entre dos biombos de madera y la pared, están casi todas ocupadas. Con mucho esfuerzo conseguimos una, y a duras penas llegamos a ella y nos sentamos. En El Tenampa reina el pandemónium. Imagínese esta cosa imposible: cuatro, cinco o seis grupos de *mariachis* tocando con toda su alma y al unísono en este recinto cerrado, sofocante y rebosante de gente. Veo algunos turistas, pero la mayor parte de quienes frecuentan El Tenampa —se ve enseguida—, son gente de la tierra. Allí hay un mexicano de poblado bigote, con su cabellera negra, abundante y brillante, dirigiendo miradas tiernas y viscosas a las mujeres de nuestro grupo. Como represalia —aunque con las debidas precauciones—, miramos nosotros a las mujeres de los mexicanos, morenas, de ojos muy pintados, con labios que parecen heridas abiertas. Van enfundadas en vestidos de seda artificial de colores vivos —verde bandera, amarillo canario, azul eléctrico. Son hembras de cabeza imponente y senos generosos, de esas que la gente se imagina como verdaderas Amazonas, pero que cuando se levantan para ir al lavabo (cielos, ¿cómo será el *ladies room* de El Tenampa?) revelan su estatura real: mujerucas bajas de busto normal, eso sí, pero de piernas cortas.

El septentrional es un hombre que donde quiera que esté su persona física, psicológicamente está siempre en su tierra

natal. Lleva consigo su paisaje, su suelo, sus recuerdos. Maese Aurelio nos cuenta la historia de los bandidos del noreste. Tito pide tequilas. Si yo quisiera provocar un tumulto y ser linchado, bastaría que pidiese una Coca-Cola. Pido "ponche de granada" y lanzo una mirada de orgullo a la figura de Emiliano Zapata, que está pintado en la pared, montado en su caballo blanco, en un campo de cactus y magueyes.

El pandemónium sigue. Se nos acerca un conjunto de *mariachis*: tres guitarras, trompeta, violín y guitarrón. Le pedimos que nos canten las canciones más en boga. El grupo forma prácticamente una muralla de rostros relucientes, sombreros y torsos, que intenta aislar nuestra mesa del resto de El Tenampa.

Uno de ellos anuncia que van a cantar el "Cucurrucucú paloma". Las guitarras y el guitarrón empiezan a marcar el compás de la canción huapango, mientras el violín esboza una melodía y la trompeta hace bordados en torno a la misma. El solista, con los ojos velados por la melancolía, con voz dolorida de macho engañado, suelta la letra, cuenta cómo era una paloma, cuya voz al mismo cielo estremecía. Y después viene el estribillo:

¡Ai-ai-ai-ai-ai!, cantaba
¡ca-ca-ca-ca-ca!, reía
¡ai-ai-ai-ai-ai!, lloraba
de pasión mortal, moría.

Y en los intervalos entre una estrofa y otra, mientras las guitarras tocan en sordina, los cantantes lanzan al aire su lamento, gritos prolongados: "ai... ai... ai... ai...", en un falsete tembloroso; "ui... ui... ui...", en una queja sincopada que parece el aullido del coyote en las noches de las sabanas del norte. ¡Cuánto sufrimiento! ¡Cuánta tristeza en estas canciones, en estas voces, en estas miradas! Al final se revela que esa paloma no es otra cosa que su propia alma. Y vuelven el estribillo, los lamentos, los gritos y el llanto convulso, hasta el acorde final de las guitarras. Aplaudimos y ponemos seis pesos en la mano del jefe del grupo.

—¡Otra! —pide Aurelio.

—"El preso número 9" —dice el cantante.

Mentalmente me froto las manos con feliz esperanza. Me acuerdo de una dramática canción argentina —“El penado 14” —, que en otro tiempo acostumbraba a cantar mi compadre Ernani Fornari al violín, entre serio e irónico, con su hermosa voz de tenor.

“El preso número 9” es también un huapango. La melodía tiene una belleza trágica, que hermana muy bien con la letra. El padre va a oír la confesión del condenado, *porque antes del amanecer la vida le han de quitar*, pues el hombre *mató a su mujer y a un amigo desleal* y va a ser fusilado. En mi imaginación, el traje de charro del solista se transforma en el uniforme acebrado de un prisionero, con un número 9 en el pecho. Le veo arrodillado junto al sacerdote, diciendo con voz quebrada: *Los maté sí señor, y si vuelvo a nacer yo los vuelvo a matar. Padre, no me arrepiento, ni me da miedo la eternidad, yo sé que en el Cielo el Ser Supremo nos juzgará*. Parece que ahora todo va a depender del arbitrio de Dios, pero no. El preso número 9 gime: *¡Voy a seguir sus pasos, voy a buscarlos en el más allá!* Siendo así, la persecución de los amantes va a continuar en la eternidad, lo que me preocupa y entristece, de modo que el remedio es probar inmediatamente un vaso de pulque, que sabe a leche agria. Miro a maese Aurelio y me lo imagino con el sombrero de cuero de los cangaceiros. Las historias de Lampiao me acuden al pensamiento. Los paralelos se borran. Bebo más pulque. Zapata dice adiós a una mujer en el mural de El Tenampa. Las guitarras gimen. La trompeta hace arabescos en el aire cargado de humo y de emanaciones de copas y cuerpos. Por entre las mesas, anda un viejo delgado y triste, ofreciendo no sé qué, con una caja de madera pulimentada entre las manos. Le hago una seña, se aproxima y cuando le pregunto qué está ofreciendo, resulta que el hombre vende “choques eléctricos”. Lo imprevisto de la revelación y la inocencia de la idea me conmueven. Tomo un choque, ¡qué remedio! Cuesta 50 centavos. La cajilla se parece a la que tenía en su consultorio mi abuelo, que era médico. Compró otro choque, como un tributo al abuelo y a mi infancia. Y otro más en honor de Zapata. Doy otros seis pesos a los cantantes y les pido otra tragedia. “Tres días” anuncia el jefe de los *mariachis*. Comienza la canción:

¡Tres días sin verte, mujer,
Tres días llorando tu amor!

Seis caras serias, como si todo lo que están cantando fuese la mera verdad de Dios. Seis rostros largos, morenos y tristes. Un peso para cada uno.

Hace tres días que no sé de ti...
Dónde, dónde estás, ¿con quién me engañas?
Dónde, dónde estás, ¿qué estás haciendo?

Lleno de brío quiero salir en defensa de la mujer mexicana. De modo que ese sujeto, sólo porque no ve a su amada hace tres días, se imagina que lo está engañando con otro. Qué falta de confianza en su "machidumbre", si es que existe tal palabra. La pobre criatura está probablemente en casa bordando, cocinando, haciendo *tortillas* o puntilla. Discuto con Tito la letra de los tangos argentinos, en las que siempre lloran sus penas amantes o maridos engañados, y ahogan su aflicción en la bebida, prometiendo matar o morir. ¿Será una herencia española, común a los mexicanos y a los argentinos? La cosa me huele a Edad Media y a mundo árabe. En el fondo lo que quieren esos hombres celosos y desconfiados es guardar a sus mujeres en casa bajo siete llaves, y con la cara tapada.

Y yo, que muchas veces me he irritado al oír las letras de las canciones brasileñas, en las que el cantor presume de sus conquistas amorosas; yo, que nunca he oído con simpatía la filosofía de nuestras sambas: ¿Trabajar? *Yo no, yo no*. Ahora, ante estas lamentaciones hispanoamericanas, ante este eterno lloriquear de amantes engañados, me inclino a mirar a nuestros cánticos con más simpatía.

Los *mariachis* se van.

Se nos acercan dos artistas y hacen la caricatura de los miembros de nuestro grupo. Consiguen que les paguemos sus trabajos, pero no logran convencernos del parecido de los retratos. Otro dibujante pide los nombres de las señoras que nos acompañan y con ellos dibuja figuras: mujeres con sombrillas, flores y garzas. Los pesos siguen pasando de nuestros bolsillos a los de los artistas de El Tenampa. En el borde de una

puerta dormita un viejecillo que vende sombreros de charro en miniatura. Compramos varios de ellos pues esta noche hay que hacer de todo un poco. Se nos acerca un nuevo grupo de *mariachis*. Ahora un cantante canoso, gordo y cincuentón, dice que la vida no vale nada pues llorando la vida empieza y en llanto la vida se acaba. Puede ser, pero me niego a estar de acuerdo con él. Entre un llanto y otro hay muchas cosas buenas: México, por ejemplo. Estos amigos... ¡Salud! Levanto la copa hacia Zapata. La trompeta lanza al aire las doradas notas de una ranchera. Caras sospechosas nos miran desde sus mesas. Un borracho cae al suelo. Los camareros se lo llevan afuera, con cierta ternura y en silencio. Zapata va a partir para las montañas. No volverá de ese viaje —lo sé, lo he leído en la historia. Le están preparando una emboscada. No me fío del general Carranza. Esa cara no me engaña.

Los coyotes de El Tenampa levantan al aire sus hocicos bronceados, aúllan: "ui... ui... ui... ui... ui...", sollozan: "ai... ai... ai... ai... ai...", gritan convulsivamente, y yo le pido a Dios, en una conversación privada, que no permita nunca que México cambie. Sí, que progrese, que se enriquezca, que resuelva el problema de la miseria, el del hambre, el de la distribución de la tierra, pero que nunca pierda su estilo, su colorido, su carácter.

Ahora puedes partir, Emiliano Zapata. Como en el mejor de los *huapangos*, un día nos encontraremos *en las etapas de la Eternidad*. ¡Adiós!

El mariachi*

Genuinamente autóctono, el mariachi nació en Cocula y lo constituían dos violines, una arpa y la vihuela, que era de concha de armadillo. Sus ejecutantes fueron intérpretes de los cánticos de diversas aves a las cuales les llamaron "minuetes". Ese primer mariachi fue llevado a México en 1886.

Con el transcurso del tiempo el Mariachi de Cocula fue constituyéndose con mayor número de integrantes que siempre trataron de emular a los mariacheros primitivos conservando los cuadros existentes su prestigio indiscutible. Así fue como en cierta ocasión contrató el señor Ignacio Solórzano Reynoso, originario de esta ciudad y muy conocido en aquel entonces ya que desempeñó algunos puestos de importancia en la capital, un mariachi para llevarlo a México por el año de 1925, cuyo director era Concho Andrade que hizo famoso dicho conjunto, de cuyos componentes todavía vive en esta población el señor Francisco Alba. En otra ocasión que visitara Cocula el señor general don Abelardo L. Rodríguez, siendo presidente de la República y sin escatimar esfuerzo alguno, saboreó la esencia del mariachi existente en esa época y por conducto del entonces coronel, hoy general don Ramón Rodríguez Familiar, jefe del Estado Mayor Presidencial, contrató los servicios de ese mariachi y se lo llevó a México conquistando fama internacional.

Casi todos los supervivientes de ese famoso grupo siguen en la brega y son: el director de ese conjunto, señor José Reyes,

* Anónimo. "Poblaciones de México: Cocula, Jalisco", en *Sucesos para Todos*, núm. 1392, México, 29 de diciembre de 1959, pp. 14-17 y 77-78.

actualmente radicado en Mexicali, al igual que Braulio García; Luis Camacho en Tijuana; Antonio Camacho, Francisco Reyes, Francisco García e Ignacio Rodríguez en México, este último ha desempeñado el cargo de secretario general del Sindicato de mariacheros en esa capital, y por último los señores J. Enrique Silva Plazola, Víctor Plazola y Salvador Reyes radicados en esta ciudad, quienes siguen impulsando esa música bajo sus auspicios, con el mismo sabor y gusto (único en el mundo) que imprimieron los primitivos mariacheros, ya que actualmente, bajo la dirección de Camilo Flores, forman parte del auténtico mariachi coculense laureado ya por la fama en toda la república, al grado de que se puede asegurar que en México existen muchos mariachis, pero como el de Cocula, ninguno.

Debe hacerse notar que en casi toda la república se encuentran mariacheros coculenses cuyos nombres escapan a nuestra memoria.

Recordamos al señor Jesús Flores, de esta ciudad, que en algunas ocasiones ha formado parte de grupos en Cocula, y que es muy conocido en la ciudad de México tocando guitarrón, ya que ha estado en los mejores conjuntos, como el Mariachi Metepec, el Estrella de Boni Collazo, algunos otros y últimamente en el Mariachi de los Charros de Ameca. Cabe hacer mención especial que en Tijuana se encuentra un mariachero que ha dirigido y formado parte de los mejores conjuntos en esa frontera, me refiero al señor Epigmenio Chavarín, mejor conocido como el Meño, muy conocedor de esta clase de música, ya que desde la edad de cinco o seis años empezó a tocar, preocupándose siempre por mejorar. Sabía tocar todos los instrumentos de cuerda que componen el mariachi, haciéndolo con facilidad y maestría.

El mariachi es jalisciense (pertinente aclaración)*

José Cervantes Ramírez

El señor Luis Macías Cardoso dice que el profesor don José Raúl Hellmer opina que el mariachi tuvo su origen en Michoacán, en donde las afrancesadas familias de la aristocracia en el imperio de Maximiliano llamaban a un grupo de músicos compuesto por un arpa, dos violines y una vihuela para que tocaran un *mariage* —matrimonio en francés—; posiblemente eso fue así, pero en realidad no se trataba de un real y verdadero mariachi sino de un grupo musical más o menos típico de la región. En aquellos tiempos el mariachi no existía, no así el ante.

El mariachi es un estilo limpio y puro, de sabor inconfundiblemente jalisciense, nacido del más profundo sentimiento del pueblo de aquella región tequilera. El término mariachi y la voz *mariage*, muy semejantes, tienen distinto origen y no hay por qué confundirlas. Mariachi es el nombre que se le dio al estilo de una música regional del estado de Jalisco que tuvo su origen en el ante, y el término mariachi se originó como consecuencia del estilo de esa clase de música que ha conquistado al mundo entero.

En 1905 estuve de paseo en Guadalajara y el día que visité Zapopan, el pueblo estaba de fiesta. En el atrio del templo varios grupos de danzantes infatigablemente bailaban en el centro de una compacta multitud, al son de monótonas

*Publicado en *México en guardia*, vol. XIV, núm. 163, México, diciembre de 1962, p. 32.

tonadillas que unos indígenas de la región tocaban con una flauta de otate, o un violín, tambora y teponaxtle.

En ese día desbordante de alegría, Zapopan, atestado de puestos de vendimias por todas partes, así como volantines de caballitos, loterías, ruletas callejeras y otras diversiones, inclusive fondas y cantinas, mucha gente llegaba de Guadalajara a pasar el día. Entre aquella numerosa multitud, muchos oliendo a tequila y todos aturdidos de tanto ruido, sol y tierra, pero alegres y contentos, vagamente podía oírse una música de aliento situada frente a la puerta principal de la monumental iglesia, ante el ensordecedor zumbido y detonar de los cohetes, la tronadera de las palmas y el retumbar de los camarazos y de las potentes bombas de pólvora.

Hacia la periferia de ese gentío y casi en todas las puertas de las cantinas, fondas improvisadas en casas particulares y barracas en la calle, había un ante cantando alegremente sones y corridos para su público particular que se divertía de lo lindo. Cada grupito del ante se componía de tres personas; una que portaba sobre la cabeza una tabla circular como de 70 centímetros de diámetro, sosteniendo en el centro verticalmente un bastoncillo de madera de 70 centímetros de altura, de la parte superior de ese bastoncillo se desprendían unos hilos adornados con banderitas de papel de china de varios colores para quedar sujetos en el borde circular del adornado artefacto. Muy bonito era este distintivo que se hacía ver por entre el gentío a regular distancia.

De las otras dos personas, una era hombre, la otra mujer. Ésta cantaba y tocaba el triángulo o una pandereta, el hombre le acompañaba con un arpa, o con una guitarra, las canciones, sones o corridos que con estilo y sabor a tequila de la región sabía interpretar. A veces cantaban a dúo. En cuanto a mariachis, no los vi, ni supe de su existencia.

En 1911 volví a Guadalajara, pero esa vez en calidad de músico. Un día me dijo el director de la banda: "Por favor haga un reconocimiento a este señor, quiere darse de alta" presentándome a una persona que dijo llamarse Pablo Becerra. "Venga" —le dije al interfecto, encaminándonos al salón de estudios. "¿Usted toca cornetín?" — le pregunté porque le vi ese

instrumento. "Si, señor" —me contestó— "¿Quiere que le toque algo?" "Bueno" —le respondí.

Se llevó el instrumento a los labios y tocó "Tres piedras". Cuando terminó se quedó mirándome como tratando de preguntarme "¿Qué le parece?" Desde luego lo había oído con atención y le noté un estilo raro y amanerado. El sonido era realmente bueno; pero sin escuela.

"¿En dónde aprendió usted esa pieza? —le pregunté, porque aparte de su estilo la había tocado en otro tono. "En el mariachi —me respondió— soy de Cocula". Para entonces ya conocía yo la existencia del mariachi, pero no lo había visto ni oído, y por curiosidad le dije: "¿Cómo es el mariachi?" "Son grupitos de cinco a seis músicos que andan en Cocula tocando y cantando en las puertas de las cantinas —me informó— y como todos son líricos, nos aprendemos las piezas de oreja, por esos avances nos salen en otro tono. A mí no me agrada andar por las calles tocando y cantando frente a la puerta de un cantina, sé música y en otro trabajo ya no tendré que vestir de ranchero y emborracharme a la fuerza. El ante —continuó diciéndome— se volvió mariachi poco a poco, primero se le agregó el violín, después el bajo sexto y el requinto, y luego el guitarrón, el contrabajo, un clarinete, una flauta y el cornetín. En estas condiciones ya fue posible tocar hasta bailes."

Infinidad de grupitos del ante recorrieron toda la región alegrando ferias y fiestas lugareñas; cantando canciones, sones y corridos nacidos del sentimiento más profundo del pueblo de Jalisco, oliendo a tequila y a tierra mojada del suelo tapatío. En el ante la mujer vestía zagalejo rojo con pintas negras y franja verde en la cintura, camisa blanca con bordados de vivos colores al frente, manga corta y peinada de dos trenzas, rebozo terciado. A veces usaba sombrero de hombre para tomar un aire varonil. Su compañero aparentaba un tipo de ranchero, pantalón pegado como de charro, blusa de dril color claro, camisa blanca y sombrero de trencilla de palma de anchas alas y copa picuda. El tipo neto de un ranchero.

Por comodidad, el arpa fue sustituida por la guitarra o el bajo sexto, y en virtud de que el estilo gustó mucho, los grupos no solamente se multiplicaron sino que fueron reforzándose, primero con instrumentos de cuerda y después con los de alien-

to, como el cornetín, la flauta y el clarinete; pero el que más se acomodó fue el cornetín, el que posteriormente fue sustituido con la trompeta. Una de las características del mariachi fue que indebidamente al cornetín se le asignó la segunda voz, pero como en la actualidad a la trompeta se le ha tratado correctamente, esta innovación al mariachi le ha restado mucho de su antiguo sabor, de primitivo y auténtico mariachi, sin pretensiones de sinfónico.

Los mariachis, sin ninguna escuela, aprenden a tocar sus instrumentos enseñándose unos a otros, De hecho son músicos, pero músicos líricos, aprendían y aún ahora muchos se aprenden las piezas de oreja, para tocarlas sin ninguna regla y sí con todos los defectos a que conduce la falta de escuela. Defecto característico es el manejo del arco de un violinista mariachi, y que encierra todo un poema de alma de artista.

Cocula, Tecalitlán y otros lugares del estado de Jalisco se negaron a reconocer a estos artistas el calificativo de músicos, posiblemente consideraron que el músico tenía un nivel intelectual más elevado, y los bautizaron con el entonces despectivo término de mariachis, como queriendo decir: músico malo, malancón, malache, mariachi, haciendo cadencia en mariachi a secas, sin trinos ni contrapuntos. A pesar de todo, los mariachis son artistas y su arte agradó a propios y extraños, como agrada todo lo bello. La música cuando es bonita deleita aun cuando no sea científica, y el mariachi toca bonito aunque toque mal.

El mariachi constituyó un estilo de música muy especial, muy mexicano, que no admite reformas ni desviaciones. Si un grupo de mariachis ejecuta música que no se ajuste al estilo mariachi, pongamos por caso "Ojos tapatíos" o "Estrellita" de Ponce... se acabó el mariachi para convertirse en una orquesta buena o mala, pero orquesta.

México ha dado al mundo entero su música nacida de lo más profundo del alma del pueblo tapatío, como África dio la suya, y el mariachi triunfa en todas partes. Indispensablemente la música de que se trata debe conservar sus primitivas características para ser siempre eso, un mariachi, pero si abandona ese estilo que tanto ha gustado, dejará de ser un buen mariachi, a pesar de que su gente se vista de charro.

A la fecha, profesores educados a la alta escuela, muchos egresados del Conservatorio, sacrificando su dignidad profesional, se han convertido en mariachis para tocar mal, pero bonito, sabiendo tocar bien, y posiblemente también bonito.

La opinión a la que da respuesta este artículo es la siguiente:

"... la trascendencia del mariachi en la vida popular de México consiste en considerar que el mariachi ha evolucionado mucho desde su origen. En el Estado de Michoacán, nos refiere [el profesor Hellmer], se formaron grupos que utilizaban un arpa, instrumento del cual sólo se escuchaban los bajos y no los trinos, que son los sonidos más dulces del arpa; dos violines y una vihuela. En algunos casos, se acompañaban solamente de una guitarra que llevaba un mismo compás; estos conjuntos fueron llamados a amenizar musicalmente los matrimonios de las afrancesadas familias de la aristocracia en el Imperio de Maximiliano, y se les dio el nombre de mariachis, porque se les pedía tocar para el *mariage* (matrimonio en francés) de turno. Posteriormente el guitarrón substituyó al arpa y se agregó una guitarra sexta. La trompeta es de reciente introducción en el mariachi y representa solamente un logro que le da mayor sonoridad a toda su música; sin embargo, posteriormente el uso de muchos violines fue ocultando el contrapunto rítmico de la vihuela, alma del mariachi, para darnos un ambiente meloso como la música de Mantovani, que desde Luego, no es el propósito de la música del mariachi, genuina expresión del son jalisciense", Luis Macías Cardone, "Habla el folklorista José Raúl Hellmer. Crisis en el folklore de México", en *México en guardia*, t. XIV, núm. 161, octubre de 1962 p. 22. (N. del comp.)

La Plaza Garibaldi*

Elena Poniatowska

—¿Qué le cantamos, patroncito? ¿El Son de la Culebra? ¿El Zopilote Mojado? ¿El Son de las Copetonas? ¿El de la Negra? ¿Le traemos su ponchecito de granada?

Apenas llega un coche, corren mariachis y meseros. Asaltan a sus ocupantes; alrededor de las ventanillas se forma una valla de curiosos.

—A ver, échense "Guadalajara". ¡Y tú, tráenos cinco ponches de granada y tres cervezas!

Los novios se acurrucan en los asientos. Los cantantes sirven de fondo musical a sus abrazos, sus arrumacos y sus apapachos. El hecho de que los estén viendo les hace lo que el aire a Juárez. Entre tanto, los mirones —todo risas y burlas— relamen los cristales.

—¿Ya viste las piernas de esa gringa?

El coche se pierde tras los sombreros de anchas alas y las mangotas adornadas de galones dorados o plateados que sostienen guitarras, requintos y trompetas. En la Plaza Garibaldi los trajes se han estilizado al máximo; el tenor estrella canta, la mano en la cintura, ya no las tradicionales rancheras, sino boleros, y lo menos que cobran los mariachis, ya sean tríos, quintetos o un grupo más grande, es \$ 200.00 (la hora) para llevar un gallo o unas mañanitas, amenizar una boda o un baile de quince años... Pero los mariachis tienen competencia. El Bizcochón, un chaparrito, es hombre orquesta. Lleva en una

* Publicado en *Todo empezó el domingo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, pp. 168-171.

mano su bongó, en la otra mano una campana, en la boca una botella rota, de refresco, que le sirve de corneta y en los tobillos, maracas amarradas. Baila, toca y canta...

—Oye ¿y por qué te dicen el Bizcochón?

—¿Qué, no me ves?

(De sólo mirarlo detenidamente, uno queda con los ojos bizcos; tan bizcos como los suyos.)

—Mantengo a mi mamá, pero ando bien vestido, porque no soy limosnero... ¡Son raras las noches en que no saco por lo menos mis cuarenta lanas!

Para los turistas, la Plaza Garibaldi es un sitio de visita obligatoria. Los guías hoteleros que organizan los *night tours*, llevan a sus seguidoras a El Tenampa, al Guadalajara de Noche, y, por fin, al Pigalle, donde todas pueden bailar con algún acompañante o pachuco, que se sumó al grupo durante el trayecto. Allí, los mozos usan filipinas blancas, las mesas tienen letreros de "Reservado", y los grupos se sienten *at home*. Descansan (ya sin *local color*) de la emoción de los antros precedentes. Los guías asustan a los visitantes para que tengan la sensación de conocer al México de los bajos fondos, el de los machos y de los matones: el de las tabernas de mala fama donde se divierte la masa. Antes de entrar al México Típico, al Lindo Michoacán, al Tlaquepaque, al Rancho del Norte y demás cabaretuchos de ambiente, llueven las recomendaciones: —Si oyen un balazo se tiran debajo de la mesa... —¡Si ven un pleito, no se vayan a meter!... —¡Si uno se pone resbaloso, no chisten! —¡No presten atención a las majaderías!... Afuera bajo la luz mortecina, el hombre fuerte, *Lob-man*, saca a los borrachos. Nunca bebe. Vigila bolsas de mano y bolsillos. Todos los guías y los clientes conocen a este "portero" y lo saludan. Él les advierte: —Ahorita no entren porque está muy caldeado.

Las gringuitas, con sus guantes blancos de Ratón Miguelito, sus estolitas de piel y su *corsage* (esa inevitable orquídea con tubito de agua que se plantifican sobre un hombro), bailan, los labios entreabiertos.

—¡Uy, uy, uy! ¡Ay, Ay, Ay! Yo soy como el chile verde, picante pero sabroso.

Los gritos traspasan los colores chillones de los muros, las pinturas de calendario y van a dar a la plaza. Se pierden entre

los olores de los puestos de comida: birria al estilo Jalisco, pozole, menudo, los caldos de pollo con mollejas, hígados, alones y hasta pechuga entera, picosos para la cruda. —¡Qué bien saben a las cuatro de la mañana! ¡Hasta se siente uno otro! Bajo las luces, limón, violeta y rojo de los cabarés, el bongó del Bizcochón vibra sobre el asfalto y sus pies todavía arrastran las maracas. Es el último en acostarse. El mariachi ya ni grita:

—¡Ay Jalisco no te rajes!

Al día siguiente sobre la banqueta silenciosa una niña salta a la cuerda y sus pasos resuenan en todas las calles vecinas; resuenan en el mundo entero.

El mariachi*

José Cervantes Ramírez

La voz *mariachi* es tan mexicana, como mexicana es la música que le dio vida. El vocablo mariachi por sí solo encierra de pies a cabeza todo un poema de mexicanidad. El *mariachi* es la expresión del más profundo sentimiento del pueblo tapatío, y además, no admite reforma alguna. Por otra parte, nada tiene que ver con la palabra del francés, *mariage*.

Los franceses que vinieron a México hace cien años, no llegaron en calidad de turistas, sino en plan de conquistadores, con las armas en las manos y con espíritu combativo, para imponer por la fuerza un imperio a canoñazos. Ahora, pongámonos a considerar el estado de ánimo de los mexicanos en aquellos infortunados días, frente a un intenso movimiento de tropas invasoras, destrozando a diario en sangrientos combates a nuestro, al parecer, deficiente ejército federal—el que más de alguna ocasión se cubrió de gloria, como lo fue en la heroica jornada del 5 de mayo en Puebla—, y fácil es comprobar la indignación reinante en esta sufrida nación.

Sin embargo, posiblemente en un momento de tregua y más que de prisa, tal vez pudo verificarse algún matrimonio entre un oficial francés de la alta graduación y una alocada mexicanita, amenizado con música, pero con música apropiada, no con música ranchera, y menos con músicos campesinos. Imagínese usted a un *mariachi* tocando y cantando en misa "El meco", "La huitlacocho", "Los enanos" o "Guadalajara, Guadalajara". ¡Oiga usted! eso es inconcebible, aparte de

* Publicado en *Novedades*, México, 11 de febrero de 1964, p. 4.

que en aquellos años, grupos así no existían; tampoco la popular "Guadalajara"...

Si mis observaciones no me engañan, el emotivo y electrizante estilo de las canciones, sones y corridos del ante, fue el origen del mariachi. El ante era un grupo de tres personas: un muchacho, un hombre y una mujer. El muchacho portaba en la cabeza, sobre un yahual, un llamativo artefacto, adornado con banderitas de papel de china de vivos colores, la mujer cantaba y tocaba a la vez el triángulo o un pandero, y el hombre le acompañaba sus canciones, sones y corridos con un arpa colgada al cuello; por comodidad, la guitarra o el bajo sexto remplazaron al arpa.

Generalmente, la mujer vestía zagalejo rojo con pintas negras y franja verde en la parte superior, camisa blanca con bordados de vivos colores al frente. Peinada de dos trenzas, a veces usaba sombrero de hombre para darse un aire varonil. El acompañante vestía blusa de dril, pantalón pegado como de charro y sombrero de palma de anchas alas y copa picuda. Era el tipo neto del ranchero o campesino en traje de gala.

La gente se aglomeraba en torno al ante para escuchar con agrado los sones, canciones y corridos de moda en aquella época. Estos grupos recorrieron todo el estado de Jalisco y el centro de la nación, alegrando ferias y fiestas en ciudades, pueblos y rancherías de la región. El ante, así como el volantín, la lotería, el carcamán, la viborita y las peleas de gallos, fue parte integrante de las diversiones del momento, cantando con electrizante emotividad, a su público, frente a fondas y cantinas, los espeluznantes corridos en boga en aquel tiempo.

Dado el éxito que el ante alcanzó a principios de siglo, el grupo fue aumentado poco a poco; primero con el violín, después la guitarra o el bajo sexto, más tarde el requinto, el guitarrón y, por último el pistón, que se volvió cornetín, para quedar en trompeta. Estos hombres tocaban sus instrumentos empíricamente, sin regla alguna, y sí con todos los defectos, como consecuencia de la falta de escuela. Al pistón se le asignó la segunda voz, "la tercerita" como decían, aun cuando en algunos casos la melodía no la tolerara. Ésa fue una de las características del auténtico mariachi.

A los integrantes de estos grupos la gente los trató de músicos malos, malancones, malanches y, por fin, quedó en mariachis; pero eran artistas y tocaban muy bonito. Ahora, como carecían de conocimientos teóricos y gráficos musicales, de *oreja* se aprendían las piezas, porque tenían facultades y sentían el arte de la música palpitar en todo su ser, y la interpretaban a su modo.

Estos pequeños conjuntos musicales, como lo hizo el ante, continuaban cantando y tocando frente a las puertas de fondas y cantinas, subyugando a la clientela entrada en copas con el electrizante estilo de sus canciones y corridos. Su música había resultado apropiada para juerguistas y parranderos, y también para amenizar campañas de candidatos políticos, en donde no faltó una botella de tequila. Así surgió un mariachi en Tecalitlán.

A excepción de loterías y peleas de gallos, el mariachi había suprimido el concurso de la mujer; los hombres tocaban y cantaban a la vez, pero conservando el estilo original, bien cimentado, porque el auténtico mariachi no admite reformas ni mistificaciones.

Apuntes sobre la música de mi tierra, Cocula*

Rafael Méndez Moreno

La música, entre los cocas, era muy cultivada, y aun cuando sencilla y si se quiere monótona, tenía un sentido estético, extraño, rítmico, original, y era acompasante de sus danzas rituales. El dios que la representaba se denominaba Mixcotl.

Eran los cocas, asimismo, muy afectos al canto; sus canciones, melódicas, tenían un tono muy propio del temperamento de su raza. Algunos de los indios utilizados por los frailes franciscanos como cantores, lograron hacerlo muy bien tanto en su idioma como en castellano y latín.

Sus instrumentos primitivos fueron pocos y rudimentarios: el *teponaztli* o *teponashtli* y el *huéhuatl* o *tlapanhuéhuatl* (tambor), así como caracoles, pitos y flautas.

El *teponaztli* consistía en un tronco de madera ahuecado, con dos lengüetas de la misma madera en la parte superior; y el *huéhuatl* era igualmente un tronco de árbol ahuecado, cubierto en la parte superior con un parche de cuero de venado bien restirado; ambos instrumentos eran tocados con la mano o con bolillos especiales, cuyo retumbar era escuchado a larga distancia.

En cuanto a los caracoles, hacían las veces de trompeta, escuchados igualmente desde muy lejos; las flautas y los pitos que eran de barro, de madera o de carrizo, tenían agujeros que daban la escala de cinco sonidos, con los cuales más tarde

* Publicado en *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, México, B. Costa-Amic Editores, 1961, pp. 122-123 y 127-134.

acoplados al tambor, formaron el conjunto llamado "chirimía". Usaban asimismo sonajas hechas de jícara y de bule o guaje.

Eran los cocas tan afectos a la música y al canto, que tenían locales apropiados que designaban con el nombre de *mixcoacallis*, en donde escolteaban y daban audiencias.

Así llegamos hasta el mariachi, música rigurosamente autóctona y cuyo vocablo corresponde al idioma coca.

Se trata de una música de antigüedad precortesiana, que tuvo su origen en Cocollan (Cocolán o Cocula).

En un principio, el instrumental del mariachi sólo lo componían un pito (silbato de sonido agudo y variable) y la caja (tambor), que los indios cocas utilizaban en las fiestas religiosas y para acompañar sus danzas.

Cabe hacer notar que algunos historiadores han expresado que el vocablo mariachi es un derivado de la palabra *mariage* del idioma francés, en virtud, según eso, de haberse acostumbrado los soldados franceses de la Intervención a celebrar sus bodas o matrimonios con esa música regional, con lo que no estamos de acuerdo.

Al efecto, es de hacerse notar que a la llegada de los franceses, los habitantes de Cocula les fueron abiertamente hostiles, por lo que decidieron distribuirse en las congregaciones de la comarca, entre otras, Colimilla, Camajapa, San Pablo, San Jacinto y Parajes, bajando a la población sólo por las noches y con las consiguientes precauciones.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula —dice el licenciado Ignacio Dávila Garibi—, que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta que una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa, quien se suicidó en la puerta de su casa, al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara...

De Agustín Pacheco, popular trovador de aquella época, es esta cuarteta lírica:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi...

(Güeros les decían a los franceses, y el Naguanchi o Naguachi es un caserío situado a poca distancia de Cocula, con rumbo a Colimilla y demás congregaciones antes citadas.)

Verso que también verifica, en primer lugar, que los franceses en Cocula no tuvieron ningún ambiente acogedor para dedicarse a placer a la celebración de matrimonios; y en segundo término, que muchos años atrás a su llegada a la región, a dichos conjuntos musicales ya se les conocía con el nombre de mariachis, existiendo por lo demás, en aquel rumbo, infinidad de vocablos con la terminación *chi*: del coca, *mandachi*, *tonchi*, *colonchi*; del tarasco, *tambachi*, *guarachi*; del náhuatl, *tachuachi*, *totachi*, *pilinchí*; de origen desconocido, *rascuachi*, *pachichi*, *jolonchi*; del castellano, en modismo regional, *nochi*, *cochi*, *lechi*, *brochi*, y del propio español con desinencia *coca*, *güerinchí*, *lambichi*, *hablichí*, *metichi*, *macuchi*, etcétera.

Con la introducción española del violín y la confección indígena de la vihuela y el guitarrón, incorporados al pito y la caja, el mariachi se convirtió en un conjunto híbrido, que bien pronto se popularizó por todas las poblaciones y regiones circunvecinas, hasta trasponer los límites de Jalisco.

En 1870, los indígenas de la congregación denominada La Guitarrilla que pertenece al barrio de La Ascensión, en Cocula, llegaron a lo que pudiera decirse la depuración de su música, formando por una parte la *chirimía* con el pito y la caja; y por la otra, el *vernáculo mariachi*, compuesto únicamente con instrumentos de cuerda —dos violines, vihuela y guitarrón—, contruidos por los propios indios con maderas blancas y cuerdas de tripas de gato y zorrillo.

El más antiguo mariachi de que se tienen datos precisos en Cocula, en donde ya para entonces a esos conjuntos musicales también se les conocía con el nombre de "violines del cerro", lo dirigía en 1880 el músico y compositor José García; natural del barrio de La Ascensión, considerado como un positivo

maestro e impulsor del auténtico mariachi coculense, quien a su vez enseñó, entre otros, a los hermanos Cabrera.

En el año de 1900, en Cocula había dos buenos mariachis. El de Leocadio Cabrera, del barrio de La Ascensión, y sus hermanos Abundio, Benito e Inés, que tocaban, respectivamente, violín primero, violín segundo, vihuela y guitarrón, y el de Justo Villa, del barrio de San Pedro, con Cristóbal Figueroa, Hilario Chanverino y Crescencio el Tirilingue, que tocaban, en su orden, vihuela, guitarrón, violín segundo y violín primero. Y ya en ese tiempo había otros conjuntos de mariachis autóctonos en las rancherías circunvecinas replegadas a la sierra: Colimilla, Camajapa y El Chivatillo, de donde salieron bonitos y alegres sones, corridos y canciones.

Tanto Leocadio Cabrera y Justo Villa, como su antecesor y maestro José García, fueron notables compositores y copleros, correspondiendo a estos tres extraordinarios músicos-poetas líricos, un crecido número de sones, corridos, canciones y villancicos, que a la fecha siguen siendo el alma del mariachi, entre otros, "La negra", "El lucero", "El gusto", "El carretero", "El xúchitl", "Las campanitas", "Las conductas", "Los cuatro reales", "El perro bolero", "Los saucitos", "El peine de oro", "Las alazanas", "El distinguido", "El enamorado", "El triste", "La iguana", "La vaquilla barrosa", "El tecolote", "El cuervo", "El tigre", "La culebra", "La guacamaya", "El caporal", "El pitahayero", "El palmero", "El ranchero", "El tirador", "La banda", "Las olas", "El pasacalle", "La perdiz", "El rascapetate", "Los jabalines", "El maracumbé", "Las varitas", "El becerrero", "El jilguerillo", "La zamba", "Las copetonas", "La vaquilla colorada", "El tejón", "El tejoncito", "El coyote", "El faro viejo", "El chilero", "El capuliner", "El gavilancillo", "El gavilán", "Camino Real de Colima", "El pedregal", "La gallina", "El ausente", "El gorrioncito", "La corrida de toros", "Los arrieros", "Las abajeñas", "El guaco Chano", "El pasajero", "El carbonero", "El cuervito", "El riflero", "El pájaro lagunero", "El chivo", "Los higos", "El frijolito", "La Mariquita", "Esta noche con la luna", "El toro requesón", "La mujer de Chucho", "Las conchitas del mar", "El huizache", "El endiablado", etcétera.

Música y letra compuestas en lo apartado de los placeres de la vida moderna, entre las penurias de la peonada irredenta que

a su manera busca su satisfacción y se inspira en el correr natural de los acontecimientos y de las cosas, y en el romance lírico del afecto verdadero, elevando así el alma hacia las excelsitudes del paisaje campirano. De ahí, aquellos pregones como "El pitahayero", que expresan y huelen a humildad de origen, a fruta de tierra caliente y a romántico amanecer del mes de mayo en la cuna del mariachi:

Soy pitahayero señora
que vengo desde Sayula,
voy a vender mis pitahayas
a ese pueblo de Cocula.

Sentimientos del pueblo hechos canciones, como el son de "El pasacalle", de vivo compás que en su esencia delicada e ingenua lleva implícita la nota melancólica del lugar:

A la media vuelta le dije a una chula
véngase conmigo que soy de Cocula.
A la media vuelta le dije a una prieta
véngase conmigo que voy para Ameca.

Que tristeza me ha de dar
cuando te busque y no te halle
para sacarte a bailar
este son del pasacalle...

A veces, el pueblo también siente el coraje, la desesperación de la vida abyecta, la decepción amorosa; y entonces comenta irónicamente en sus corridos, con sorna y frases tristes e hirientes, la vida frívola de los de arriba, las injusticias sociales, las hazañas de sus valientes, las tragedias regionales... Y entre esas variaciones de sentidas melodías donde perdura el alma popular, alegres unas, románticas otras y dolientes las más, destacan asimismo las de fondo picaresco y de doble sentido, como los sones de "El chilero", "Las copetonas", "Las abajeñas", "El coyote", "La gallina", y otros más.

En septiembre de 1905, Juan Villaseñor, administrador de la hacienda de La Sauceda perteneciente a Cocula, por instrucciones de la familia Palomar, propietaria entonces de dicha

finca, llevó a Guadalajara y de ahí a México el mariachi de Justo Villa, a tocar tanto en el onomástico del presidente, general Porfirio Díaz, como en las fiestas patrias de aquel año. Su actuación fue todo un éxito, pudiendo decirse que de este primer conjunto de músicos autóctonos llegados a México procedentes de Jalisco, parte la fama del mariachi coculense, causando admiración entre propios y extraños, además de por lo alegre, emotivo y único de sus sones, corridos y canciones, por el afinamiento y sonoridad de sus violines, vihuelas y guitarrones, por lo raro y típico de su indumentaria lugareña: sombrero grande de soyate, con barbiquejo y toquilla; poncho colorado o cobija de lana negra, doblado al hombro; calzón de manta, largo y de corte "balón", ancho y parejo; algodón o camisa blanca, igualmente de manta; ceñidor colorado, en la cintura, y huaraches sencillos.

Al año siguiente y ya por su propia cuenta, Justo Villa volvió a México, acompañado en esta ocasión por Cristóbal Figueroa, Chon García y Mariano Cuenca, quienes tocaban, respectivamente, vihuela, guitarrón, violín primero y violín segundo, habiendo logrado otro resonante triunfo.

Durante la revolución armada de 1910 a 1917, los mariachis recorrieron gran parte del territorio nacional como una expresión de lo popular hecho canción, que se extendiera por las planicies de la Mesa Central, por las polvorientas tierras fronterizas, por las exuberantes costas y por las abruptas montañas de nuestra patria, interpretando en sus notas y voces la vida heroica, amorosa, bravía y melancólica de nuestra raza mestiza, que lleva en su sangre y en su espíritu la hosquedad del aborígen, despojado, vencido y olvidado, y la audacia congénita del conquistador.

De allá por los años del fragor revolucionario y de un anónimo corrido regional, es este cuarteto:

De San Martín a Cocula
corrieron tres telegramas,
ordenándole al gobierno
que recogiera las armas...

Posteriormente, ya en 1924, el entonces diputado federal Ignacio Reynoso, llevó a la capital otro mariachi coculense, dirigido por Concho Andrade e integrado por Agapito López, Pablo Gómez, Antonio Partida, Casimiro Contreras y Salvador Flores, quienes tocaban, los dos primeros guitarrones, clarinete—aquí volvía la mistificación instrumental—, violín primero, violín segundo y vihuela.

A partir de aquella fecha muchos han sido los conjuntos de mariachis que, procedentes del mismo Cocula, de diversos lugares de Jalisco y de otras regiones de los estados de Colima, Michoacán y Guanajuato, han visitado la gran Tenochtitlan, teniendo como punto de concentración general la típica Plaza Garibaldi, y que, además, han recorrido no sólo los lugares más apartados de la república, sino toda la América y otros muchos países, en donde tanto ha gustado esa nuestra música bucólica y a la que en los últimos tiempos el cine, la radio y la televisión le han dado mayor difusión.

Y en justo reconocimiento a Cocula, que diera a México ese arte autóctono, su nombre elevado a canto y poesía, ha alcanzado la plenitud de la popularidad en el son-canción "Cocula", con letra de Manuel Esperón y música de Ernesto Cortázar, que se destaca entre las composiciones que más profundamente llegan al corazón, porque hace despertar recuerdos de escenas vividas por los mexicanos, lo mismo en la tierra caliente, que en la altiplanicie o en las fronteras:

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

Traigo un gallo muy jugado
para echarlo de tapado
con algún apostador
y también traigo pistola
por si alguno busca bola
y me brinca de hablador.

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

De trovador ignorado hay canciones inspiradas en la propia tierra del mariachi, que dan la suave impresión de un rincón colonial y devoto, quieto e ideal para acurrucarse en la gama apacible de un romántico vivir:

Tus callecitas soleadas
hablan de cosas pasadas
que forman tu tradición;
los altares de tus templos
son elocuentes ejemplos
de tu grande religión.

Tu plaza causa alegría
se juega a la lotería
como familia en reunión;
todo es paz, todo sosiego,
y hasta la luna entra en juego
alegrando el corazón...

Y como las penas de la ausencia sangran siempre hacia adentro y el llanto debe ser discreto para no dañar el júbilo loco y grotesco de los felices en su euforia, Basilio García, pleno de sencillez, así expresa sus sentimientos:

Voy a cantar este son
dispensen lo entrelucido
para elogiar a mi pueblo
¡Ay! ese Cocula querido.

Mi casita de Cocula
hace días que no la veo
y si Dios me da licencia
no muero con el deseo.

Y ahora vuelve a acariciar a nuestro espíritu el recuerdo de una escena apasionada y risueña, en una noche de luna azul de idealidad y plena de imperturbable quietud, al pie del balcón de la novia de los ojos negros, enamorada y fresca como las florecillas del campo, en estas sentidas y alegres estrofas del compositor coculense Rafael Zepeda Jr.:

Cuna de música alegre
mariachis que han dado a tu nombre honor
eres Cocula un pedazo de cielo
tierra adorada de mi corazón.

Ante una reja florida
en noche de luna ir de trovador
con un mariachi a mi lado
cantarle a mi prieta canciones de amor.

Son tus mujeres tan lindas
como florecitas bañadas de sol,
por eso grito con fuerza
¡Cocula de mi alma, te bendijo Dios!

El mismo autor, después de llevar nuestra imaginación a la campiña policroma, haciendo el recorrido por la antigua carretera en un viaje de añoranza entre Guadalajara y Cocula, describe así en otra canción, el momento de la llegada de retorno al pueblo:

Al pasar por el puente
su riachuelo murmura
bellas frases de amor,
y al llegar a la plaza
a lo lejos escucho
de un mariachi su son.

Señorial su Parroquia,
con sonoras campanas
su reloj de repetición;
ya mis ojos se nublan
y hasta mi alma se oprime
y llora el corazón.

Con qué gusto contemplo
los tabachines,
rojos como la sangre
del corazón;
y esos viejos portales
que cobijaron
mis más tiernos anhelos
y mi ilusión.

San Miguel de Cocula
patrón del pueblo:
he venido de lejos
con devoción
a rendirte homenaje
en tu novenario
y a pedir para todos
tu bendición.

Y como un grito de alegría lanzado al inmenso espacio, el excelso poeta, doctor Elías Nandino, así se inspiró en "Mi Cocula", son-canción con música del famoso compositor jalisciense Pepe Guízar:

Como nido de palomas
enclavado entre las lomas
está la tierrita mía.
Es la cuna del mariachi
que se envuelve en su sarape
en la mañanita fría.
Es chiquita como un beso
como el beso que le dejo
junto con esta canción. ¡Ay!

¡Ay Cocula!
¡Tierra mía!
de Jalisco la alegría
cuando suena el guitarrón.

¡Ay Cocula!
¡Tierra amada!
al son de la madrugada
se despierta el corazón.

Del mismo poeta coculense es la letra de la no menos emotiva y cautivadora canción "Mi pueblito", con música del también jalisciense compositor Gabriel Ruiz:

A la orilla de la sierra
pegadito a la ladera,
está el pueblo de Cocula;
aromado rinconcito,
pedacito de Jalisco
consentido de la luna.

En el pecho de las lomas
como grandes amapolas
se divisan sus tejados,
y entre fresnos y nogales
tabachines y rosales
se perfilan sus santuarios.

¡Ay Cocula! bello pueblo de Jalisco
tus canciones son la auténtica alegría
de la sangre que heredamos de los indios
de la voz de una nación sentimental.

Huele a lima y a naranja;
al perfume de las cañas
y a las flores del huizache,
y su corazón labriego,
mexicano por entero,
es la cuna del mariachi.

Música autóctona, como la existencia misma de los indios cocas que la procrearon; arte folklórico con paisaje de luz y sabor campirano; inspiración popular que a través de los siglos se prolonga, se agranda y se supera, como todo lo mexicano.

De Cocula es el mariachi...

Teoría del mariachi*

Salvador Novo

Preocupación (ignoro si resuelta) de los folkloristas ha sido averiguar el origen de los mariachis. Parecen de acuerdo en intuir que, puesto que la palabra *mariage* suena a "mariachi", sea legítimo suponer que nuestros rubios huéspedes de hace un siglo hayan externado, con exclamation en su idioma esa palabra de perdurable bautizo, el primer asombro turístico frente a las orquestas pueblerinas que miraban amenizar los matrimonios; y que así, a los ojos legos de los invasores franceses, identificaban su actividad infraprofesional con las ceremonias nupciales en el campo.

Más pacíficos y bienvenidos que los franceses de hace un siglo, los norteamericanos del nuestro se han domesticado a tomar a los mariachis como el símbolo vivo de un mexicanismo que resume todas las virtudes que se nos imputan: el traje de charro y la concomitante valentía colgada en su pistola; la vocación musical y la destreza lírica en rascar con uñas corvas un arpa escurrida; en serruchar violines destemplados; en soplar con efectos ensordecedores el acocote de las trompetas; en espulgar a espasmos guitarrones, tan panzudos como quienes los uncen a sus cuellos.

El progreso que aflige a México no ha dejado atrás a las orquestas pueblerinas de los *mariages* presenciados con asombro por los franceses. Cedida a los folkloristas la preocupación por establecer su pedigree, ya es experiencia inescapable de nuestro tiempo la consolidación como gremio y rito —unidos como el perro al árbol a las celebraciones musicales popula-

* Publicado en *Novedades*, México, 20 de enero de 1964, p. 4.

res— de los "mariachis". El Departamento del Distrito Federal ha acabado por atribuirles como residencia ese Chamizal de la vida nocturna capitalina, que es la Plaza Garibaldi.

Se han organizado en sindicato; han fijado tarifas taxísticas, por dejada o por hora, por canción o por serenata; son indispensables en los *garden parties* de la aristocracia: para dar mañanitas; en desayunos políticos, banquetazos, días de campo; ocupan adecuado, congruente y honorable lugar entre los números esperados y aplaudidos de los teatros frívolos —e irrumpen en los hogares imantados por la televisión y por ella aculturados, a desarrollar programas húmedos de tequila, lágrimas y alaridos.

En feérico auxilio de su propagación acudió a su tiempo, nada buena, la radio; y en el suyo, la industria disquera, encargada de volver perdurable y repetible hasta la sinfonía el deleite musical, acunado en la radio. Vendidas por millones, esas tortillas duras, dieta musical popular, han labrado la fortuna de los cantantes de ranchero, como se llama a las estrellas, de ambos sexos, que avanzan al frente de los mariachis a emitir sonidos orales. La indumentaria de estas estrellas de ambos sexos las distingue del coro mariachil de su acompañamiento en la barroca exageración de sus adornos. Faldas ya-ya imparten a las cancioneras de ranchero un zancón aspecto de perinolas en acción, mientras conservan en jarras, dóciles a una tradición fundada por cierta olvidada Teté Tapia, brazos que no saben de qué otra manera colocar ni mover.

Sin ánimo de hurgar en los orígenes remotos de este proliferado fenómeno; ni de deslindar a lo largo de los años las responsabilidades de su progresiva adulteración: si fue la radio, si los discos, si la carpa, si la TV, si el Ballet Folklórico, —queda el hecho evidente de que el mariachi como instrumento de expresión musical, o de ejecución de la música que se entregue a su voracidad, es el que corresponde a nuestra época, el que satisface nuestro gusto: el que disfrutamos— y el que parecemos merecer. Y queda rubricada su fuerza, no sólo manifiesta en su imposición; sino que así le entregáramos a ejecutar una sonata de Mozart o un concierto de Beethoven, ya transcritos a los mariachis: ya en sus manos despiadadas sonaría a mariachi.

Pensaba yo en todo esto, no en relación directa con los mariachis, sino en la indirecta que ofrecen a la reflexión los actores mexicanos cuando se les distrae de emitir los textos que les van, conocen o reconocen (las obras de Basurto, pongamos por síntesis) hacia la recitación de los versos de un Lope, un Tirso, un Ruiz de Alarcón. El oído avezado a su música, alerta a la propiedad métrica, se sobresalta e incomoda al percibir los hiatos, los versos cojos, los diptongos no disueltos. Y acaba por repentinamente entender la simbiosis, la congruencia, entre estos actores y sus colegas musicales; entre los que de atreverse a transportar a sus guitarrones una sonata la harían sonar a mariachi, y los actores en cuyas guitarras orales los versos clásicos también suenan, patrióticamente, a mariachi.

El Cuarteto Coculense y el origen de la palabra "mariachi"*

Gerónimo Baqueiro Foster

Sin virtuosidad, pero con mucho estilo, repito, los coculenses se hicieron famosos en los extensos campos comerciales de La Columbia.

Ellos no hicieron presentaciones espectaculares debido, sin duda, a su pobre indumentaria de campesinos con huarachas y sombrero de petate.

En el mes de octubre de 1907 llegó a la ciudad de México la primera orquesta, esto es, un conjunto más numeroso de ejecutantes de los que se acostumbraba para formar un mariachi en la población de Cocula.

Era un verdadero mariachi, término, según se cree, nunca antes usado fuera de Cocula, Zacoalco, Tlajomulco, Tonalá y Sayula, que fueron los centros de la tribu coca.

Por eso hay quienes creen firmemente que la palabra mariachi pueda haber sido un término del idioma indígena perteneciente al grupo lingüístico nahuatlaco establecido en Jalisco.

Este grupo de que hablo fue pedido a Cocula, Jalisco, para tomar parte en la fiesta en honor de Mr. Elihu Root.

La orquesta, que llamó justamente la atención en la ciudad de México por lo característico de su conjunto, su indumentaria netamente nacional y por el sabor original de su música, estaba integrada por ocho personas: Cesáreo Medina (director), Narciso Castillo, Félix Vidrio, Filomeno y Juan Rodríguez, Ladislao González, Agustín Pérez e Ignacio García.

* Publicado en *El Nacional*, núm. 948, México, 30 de mayo de 1965, p. 13.

El mariachi contaba con un extenso repertorio de sones, de los cuales encantaban al público "La ensalada", "El gato", "Las olas de la laguna", "La perdiz", "El chamaco Chano", "Las campanitas", "El burro", "El tecolote", "Las conchitas", "El tejón", "La vaquilla" y otras muchas.

Acompañaban a esa orquesta dos parejas de bailarores reputados como los mejores de Cocula.

El encargado del conjunto fue el doctor José Martín Oliva, comisionado por el gobierno de Jalisco.

He aquí las dos versiones únicas que hasta ahora se tienen respecto al vocablo mariachi.

La primera de ellas puede verse en el *Diccionario general de americanismos*, precioso libro del licenciado Francisco J. Santamaría, mundialmente estimado por los investigadores.

Dice Santamaría, que tenía el don de saberse documentar bien:

MARIACHE O MARIACHI. m. Música típica popular, bulliciosa y alegre, originaria y propia de una región del estado de Jalisco, en México, muy extendida en todo el país. Música popular de México que ejecuta la música anterior.

J.I. Dávila Garibi, en *Investigaciones Lingüísticas*, t. III. pp. 291-293, ha escrito:

Con este vocablo, que tiene todo el aspecto de coca, se designa una música típica, bulliciosa y alegre que últimamente ha conquistado muchos laureles en todo el país. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones jaliscienses que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

Los mariachis de Cocula son, a lo que parece, los más antiguos y los que al presente han alcanzado mayor celebridad.

En mi concepto el vocablo mariachi es coca, muy coca, por más que algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, lo consideren de origen francés.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta que una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza

de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa, se suicidó al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara. Y así por el estilo hay muchas tradiciones, una tantas veces consignada en los célebres versos del célebre coplero popular, Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero,
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

El Naguanchi es un punto situado entre la ciudad de Cocula y la congregación de Colimilla en donde vivían ciertas mujeres antimperialistas que se encargaban de poner como nazarenos a los franceses que pasaban por allí, propinándoles fuertes botellazos en la cara.

Yo no creo que los coculenses hubieran aceptado un nombre francés para designar a la más típica y gustada de sus músicas, y si así hubiera sido, cabría preguntar: ¿Cómo se llamaron antes de la Intervención francesa los mariachis?

Por otra parte, personas de crecida edad con quienes cultivé amistad en Cocula a fines del siglo XIX y principios del XX las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los *mariachis* eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre.

Para que los investigadores más afortunados formen su criterio y busquen hasta encontrar datos más firmes acerca del vocablo, añado a lo dicho por Dávila Garibi la opinión de Santamaría al respecto:

De la semejanza entre *Mariage* y el vocablo francés *mariage* (matrimonio), que se pronuncia igual a aquél, ha venido la conseja, que no sabemos hasta donde lo sea, mientras datos más precisos que los de Dávila Garibi no tengamos, pues este autor no funda su opinión en ningún argumento lingüístico. Parece también que hay una traslación de sentido en el mexicanismo, porque originalmente significó el tambor, instrumento esencial en la música de tales artistas.

¿No será que —como opinan graves autores— la palabra francesa, mal castellanizada, se aplicó a la música, por tocarse ésta en toda ceremonia matrimonial?

Alma de México: el jarabe tapatío y el mariachi*

Heriberto García Rivas

"Raza de bailarores de jarabe", llamó López Velarde a los mexicanos, en su maravilloso poema "La suave patria", y en verdad que el jarabe tapatío es la expresión mexicana por excelencia de la danza, superior a otros bailes populares, como la zandunga, la jarana, la bamba, el zapateado, etcétera. Parece que el jarabe es en verdad de origen tapatío, pues todavía es en los pueblos de Jalisco en donde se baila con mayor devoción, a veces sobre tarimas de gruesa madera que tapan grandes hoyos hechos en la tierra, como cajas de resonancia para el vivo taconeo de los bailarores. Éstos visten generalmente los trajes de charro y china poblana, en la liturgia nacional, de tal forma que el jarabe se identifica con esos personajes prototipos del mexicano de ahora y de antes.

La danza se acompaña en esos lugares con la música del mariachi, tapatío también, que originalmente fue una orquesta compuesta solamente de arpón, guitarrón y violín, a la que a veces acompañaban un clarinete y un tamborcillo. Antes se bailaba el jarabe cantando sonos de la tierra, con dos voces acopladas, una de ellas en falsete. El original jarabe tapatío era una danza de larga duración, colección de sonos y bailes diversos, que independientemente entre sí fueron populares y que juntaron para formar algo así como un ballet nacional, compuesto para la clásica pareja del charro y la china. Comien-

* Publicado en *Dádivas de México al mundo*, México, ediciones especiales de *Excelsior*, 1965, pp. 141-142.

za con el son de "El atole", y sigue con los de "El carbonero", "El sombrero ancho", "El Ahualulco", "La malhora", "La güitlaco-cha", "El perico", "Los enanos", "El romerito", "El limoncito" y otros sones, para terminar con los de "El palomo" y "La diana".

Al empezar el siglo XIX, los currutacos o emperifollados de la alta sociedad mexicana, afrancesados ya un poco, bailaban las danzas europeas: el bolero, el fandango, la contradanza, o bien los aires de la corte, como las pavanas, las gavotas y los minuetos, aún más antiguos; mientras que el pueblo bailaba el zapateado español, acompañando el baile con seguidillas y tonadillas mal intencionadas, que generalmente se burlaban, con picantes letras, no pocas veces licenciosas, de los bailes de los gomosos y de sus reverencias. Al sobrevenir la Independencia de México, se incorporaron sones patrióticos y canciones populares, convirtiéndose el zapateado español en el jarabe gatuno con elementos propios.

Se puso el nombre de jarabe al nuevo baile porque los boticarios acostumbraban hacer un jarabe de mixturas, para muchos males, echando en un recipiente los sobrantes de muchos otros medicamentos, ya que el baile se hizo también con retazos de otras danzas y canciones.

El jarabe se baila con diversos movimientos de los pies para cada son y la mímica correspondiente: por ejemplo, al bailar "El palomo" el hombre hace la rueda a la mujer como el macho a la hembra en las palomas, terminando por arrojar a los pies de la mujer, el galoneado sombrero. El jarabe siguió siendo un baile popular que nunca entró en los salones, en donde se siguieron bailando las danzas extranjeras: la varsoviana, la polka, la mazurca, el chotis, la danza y el vals, que trajeron a México los soldados franceses durante la invasión de mediados de siglo. El jarabe era considerado como una danza corriente y licenciosa, que empezó a bailarse en las fiestas públicas hasta imponerse.

El virrey Berenguer de Marquina, el 15 de diciembre de 1802, en un bando que condenaba esa danza, decía dolido:

que en el mes de octubre llegó a su noticia, con gran sentimiento de su corazón, que en esta capital [la ciudad de México] y en otros lugares del reino, se iba introduciendo un baile nombra-

do jarabegatuno, que por sus deshonestos movimientos, acciones y canto, causaba rubor aun en las personas de menos delicada conciencia.

El baile fue tomado por los tapatíos, los que lo despojaron de sus características licenciosas, convirtiéndolo en un baile folklórico solamente, en el que se describe la lucha amorosa, el ruego y la pasión tierna del mexicano, la fuga y la coquetería de la mujer, que se atraen y se rechazan hasta terminar en el entendimiento final.

El mariachi tapatío, como el jarabe en el baile, es la más genuina expresión de la música popular mexicana, conjunto musical que aúna a los instrumentos populares, los sones y canciones del pueblo, los trajes de los charros, el tequila y los cohetes de las ferias. Es expresión del México mestizo, no del indígena o el español separados; no es expresión única de la música popular de México, que tiene en cada región un matiz diferente y conjuntos propios: la tambora de Sinaloa, la jarana yucateca, el huapango veracruzano, etcétera; pero sí es el mariachi tapatío el que con mayor profusión se ha impuesto entre los conjuntos musicales mexicanos, siendo el único que ha trascendido al exterior exportando su colorido.

Ello se debe a que el mariachi ha asimilado las canciones y manifestaciones musicales de todas las regiones de México, expresando los sentires y los decires del norte y del sur, del oriente y del occidente mexicanos, cosa que no lograron ninguno de los otros conjuntos musicales que siguieron siendo regionales solamente. Ya dijimos que originalmente el mariachi fue en Jalisco un conjunto musical compuesto de arpón, guitarrón y violín, instrumentos a los que se agregaban ocasionalmente la flauta y el tamborcillo. Ahora lleva instrumentos más modernos y diversos, como el saxofón y el clarinete, en los grandes conjuntos.

Pero el antiguo conjunto musical así llamado era el que recorría los pueblos jaliscienses, especialmente aquellos que tenían ferias y festividades profano-religiosas, animando con sus canciones y su música las reuniones, y acompañando a los bailadores del jarabe. Se dice, sin que pueda comprobarse, que eran los obligados conjuntos musicales que amenizaban los

bailes de las bodas, acto que en francés se llama *mariage* y se pronuncia *marriach*, de donde quedó al conjunto musical el nombre pervertido en la fonética popular como mariache o mariachi. Éste es ahora una explosión musical y colorida que gusta mucho al extranjero que visita México y al mexicano mismo, explosivo por naturaleza.

Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, el mejor mariachi de México*

Orfeón Videovox

Aunque fundado el 14 de septiembre de 1898, el Mariachi Monumental de Silvestre Vargas tiene en realidad más de un siglo de existencia. Porque no fue aquel 14 de septiembre en que lo fundara don Gaspar Vargas, el día que Tecalitlán, en el estado de Jalisco, vio nacer un mariachi en la familia Vargas. El asunto venía de muy atrás, pues ya por 1850 don Amado Vargas, padre de don Gaspar, tenía su propio mariachi y su fama corría por toda la región.

Gaspar Vargas ya desde niño contó con el apoyo de su tío, don Plácido Rebolledo, quien hizo que Gaspar y su primo Refugio Hernández aprendieran a tocar la guitarra. Como don Plácido tenía su propio mariachi, siempre avisaba a los muchachos los sitios donde había "fandango" y terminado su trabajo en el campo, los chicos corrían para deleitarse viendo la actuación del mariachi de su tío.

El mariachi, por aquel entonces, se reducía a dos violines, guitarra de golpe o "mariachera" y el arpa, dotación clásica de las tierras abajeñas comprendidas entre Zapotlán el Grande (hoy Ciudad Guzmán), Tuxpan, Tecalitlán, Tamazula, Manzanillo, Tonila, etcétera.

Por el rumbo de Ameca y Cocula, el mariachi consistía en dos violines, guitarrón y vihuela. A más del ritmo, diferente en Tecalitlán que en Cocula, la variación entre uno y otro consistía en el arpa.

* Publicado en *Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, el mejor mariachi de México*, México, Discos Orfeón, s.f.

Con inmenso orgullo recuerda don Gaspar Vargas a su primer arpista, Manuel Mendoza, "artista de veras... nacido y dotado como nadie en el mundo para tocar los sones de la tierra"...

La trompeta fue muy superior, aunque, como recuerda don Silvestre Vargas, su mariachi fue el primero en incorporar el cornetín, allá por 1913.

Resulta que mi padre ayudaba a cuanto ser viviente veía en necesidad. Así, en 1913 llegó a Tecalitlán un hombre que venía huyendo de la justicia, pues en una reyerta había matado a uno de sus agresores. Como era diestro en tocar la trompeta, mi padre le llevaba para que acompañara al mariachi. Y en realidad el hombre aquel, de Amacueca o de Atoyac, no recuerdo bien, no lo hacía del todo mal, pero a la gente no le gustaba. De manera que cuando contrataban al mariachi le decían a mi padre: "... y por favor, no traiga usted al del pito ese..."

El primer mariachi, como arriba señalábamos, fue fundado por don Gaspar Vargas, que tañía la guitarra, con Refugio Hernández, su primo hermano, que tocaba el violín; Lino Quintero, también violín, y "aquel arpista como no habrá otro en el mundo", que se llamó Manuel Mendoza.

Pronto la fama del mariachi de los Vargas corrió por todos los contornos. Primero en las poblaciones vecinas a Tecalitlán, después por todo el estado de Jalisco y de Colima. Las preferencias eran siempre para el Mariachi Vargas de Tecalitlán, porque se suscitaban fuertes controversias sobre el estilo de Tecalitlán y el de Cocula. "Naturalmente ganábamos —nos dice Silvestre Vargas— pues nuestro ritmo siempre fue más alegre y le llegaba más a la gente. Además, el arpa, y tocada por aquel inmenso arpista, no tenía rival"...

Eran de verse aquellas fiestas, en los grandes patios abajeños. Se barría y regaba perfectamente y las sillas y bancas se alineaban en derredor del gran patio. En uno de los sitios más visibles se colocaba el mariachi. Y a una señal del dueño de la casa, el mariachi atacaba una obertura. Sí, oyó usted bien, una obertura, el mariachi tenía las suyas. No como ahora algunos mariachis se meten a interpretar oberturas clásicas, invadiendo un

terreno que no les corresponde. Porque para eso, para las oberturas clásicas, están las orquestas. El mariachi, sobre todo el auténtico mariachi, que respeta sus más puras esencias, ése no toca sino sus propias oberturas, es decir, sones abajeños más complicados, que requieren un verdadero virtuosismo en los ejecutantes. Así tienen ustedes sones-oberturas tan hermosos y difíciles como "El son del cuatro", "Las noches de luna", "El reventaesquinas", "El pasajero", "Los arrieros" y muchos más...

Tras la obertura venía propiamente el baile. El baile era auténticamente popular, pues el mariachi fue siempre para alegrar las fiestas de los pobres, de los humildes. Bodas, bautizos, santos y cuanta ocasión tenían las buenas gentes de la tierra abajeña para celebrar un "fandango" corrían por cuenta del mariachi. El mariachi lo era todo: tocaba, cantaban sus componentes. Lo único que no ponía el mariachi eran los bailarines, para eso estaban los de la fiesta. Sentados en las sillas o bancas alrededor del patio, esperaban la primera pieza para bailar y corrían como desesperados hacia la muchacha que más les agradaba, a fin de que nadie se les adelantara. La invitaban cortésmente y pasaban al patio para zapatear los sones [...] porque entonces era diferente [...] no se bailaba abrazados [...] las costumbres no lo permitían, de suerte que el orgullo de cualquier galán consistía en escoger a la mejor bailarina y con ella repiquetear el jarabe ranchero. La competencia era dura y se inventaban pasos con qué asombrar a la concurrencia y dejar atónitas a las muchachas. Había que ver aquel jarabetípico de "La costilla". Se alineaban en el suelo tres, cuatro, diez sombreros. La mujer se colocaba en un extremo de aquella fila de sombreros y el hombre en el otro, y empezaban a tejer sus pasos entre los sombreros de anchas alas. Aquello era hermoso, señor, aquello era hermoso [...]. Había muchos otros bailes: "La botella", que se ha hecho internacionalmente famoso.

Nuestra vida —continúa Silvestre Vargas— era tranquila y feliz, dedicados como estábamos a alegrar las fiestas de la comarca. Para entonces nuestra fama ya cundía por todo el estado. "Nadie como los de Tecalitlán", decían los entendidos cuando se hablaba de mariachis.

Así las cosas, en 1931 nos contrataron para ir a Tijuana, allá en la frontera norte. Embarcamos en Manzanillo en un barco carguero de poco calado: El Sauzal. En aquella cáscara de nuez hicimos el viaje hasta Ensenada, no sin antes pasar las de Cañón a la isla de Cedros, donde una tormenta estuvo a punto de hacer

zozobrar la frágil embarcación. En Tijuana actuamos durante tres meses en el famoso Salón Imperial, un sitio donde los dólares corrían como un río impetuoso. Retornamos a nuestra patria chica y de allá nos vino a sacar el entonces gobernador de Jalisco, coronel don Sebastián Allende. Pero antes tengo que referir que mi padre me encomendó en 1932 que me hiciera cargo del mariachi y lo reorganizara. Así lo hice, fundiendo en el mariachi los elementos de Tecalitlán con lo propio de Cocula, y lo aumenté a ocho elementos: cuatro violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe o mariachera.

El resultado fue formidable, pues como antes dije, en 1934 nos trajo el coronel don Sebastian Allende, a la sazón gobernador del estado, para que amenizáramos la ceremonia de la toma de posesión del general Lázaro Cárdenas como presidente de la República. En ello anduvo la mano de don Jesús González Gallo, que por aquel entonces era, si mal no recuerdo, diputado federal por el estado de Jalisco.

En la toma de posesión del general Cárdenas fuimos la sensación. Alternamos con la Banda de Policía, la del Estado Mayor Presidencial y la Típica de la Ciudad de México, que dirigía don Miguel Lerdo de Tejada. El público nos aplaudió frenéticamente y don Miguel se mostró no solamente sorprendido, sino que puso todo su empeño en que todo el público nos conociera. Recuerdo muy bien cuando nos llevó a la presencia de don Emilio Azcárraga, en las calles de Ayuntamiento. Don Emilio, así que escuchó al maestro Lerdo de Tejada, nos llevó al Estudio 7 de la XEW. El resultado fue un contrato con la poderosa radiodifusora y nuestra actuación inmediata en muchos programas.

Fue el mismo don Miguel Lerdo de Tejada quien nos entregó un nombramiento como Conjunto Oficial de la Policía, puesto que desempeñamos durante veinte años tres meses quince días.

El público reaccionó de inmediato. El mariachi de Silvestre Vargas se colocó a la cabeza de todos los grupos folklóricos y llovieron sobre él los contratos y las distinciones.

Poco a poco el mariachi de humilde origen y alegría de los pobres, fue convirtiéndose en el símbolo de la música mexicana y penetrando no sólo en las clases más elevadas de la sociedad, sino aun extendiendo su fama en otros países.

La XEW, "La Voz de la América Latina desde México", hizo llegar a todos los ámbitos el mensaje de alegría y optimismo del mariachi. Los sones abajeños, el jarabe tapatío, el jarabe ranchero, las polkas y las canciones mexicanas tenían en el mariachi de Silvestre Vargas su máximo intérprete. Aquel tesoro musical de las tierras abajeñas se colocó preferentemente en el corazón del país. Hoy, a sesenta y cinco años de distancia de su fundación, cabe al Mariachi de Silvestre Vargas la satisfacción de haber dado a conocer a México y al mundo toda la alegría de su tierra.

El 7 de febrero de 1960, la XEW rindió un homenaje conmovedor al Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, por sus bodas de plata en la benemérita difusora.

Durante esos veinticinco años, el mariachi ha estado ligado íntimamente a la W. Todos los grandes artistas de México exigieron siempre el acompañamiento del Mariachi de Silvestre.

¿Cómo puede uno comprender a una Lucha Reyes, a un Jorge Negrete, a un Pedro Infante, sin el mariachi? Y fue precisamente el de Silvestre Vargas el elegido siempre.

Amalia Mendoza, Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán, Lucha Moreno, etcétera, siempre encontraron en el Mariachi Monumental de Silvestre Vargas el acompañamiento nato de sus grandes triunfos.

Actuaciones en radio, en teatros, en centros nocturnos y posteriormente en la televisión, vieron siempre desfilar con orgullo al Mariachi Vargas, o acompañando a los más grandes cantantes de ranchero, o interpretando sus propios números.

Del cine mexicano puede decirse que su historia es la del Mariachi Monumental. Cientos de películas han contado con la actuación de estos auténticos artistas de México, desde aquella primera cinta en que participaron con Cantinflas, Medel y Esther Fernández, *Así es mi tierra* con música del maestro Tata Nacho.

No hay en el mundo, podemos afirmarlo con conocimiento de causa, quien no conozca al Mariachi de México. Y ese mariachi representativo del país, es, a no dudarlo, el de Silvestre Vargas.

El mérito pertenece a la energía, al tesón, al cariño por su arte de un músico excepcional, Silvestre Vargas. Ya hemos visto

cómo los lazos de familia le ataban irremediablemente al mariachi. En su sangre traía esa devoción al mariachi y a la música. Ya en 1914, Silvestre ensayaba a tocar las canciones mexicanas más en boga en su primer violín, un instrumento de los llamados "de carrizo". Aún lo conserva como conserva el militar las armas con que se cubrió de gloria y aquellas con las que libró su primer combate. Es más, nos dice: "... cuando este álbum, que contiene lo mejor del mariachi, salga al público, quiero presentar en un programa de televisión, el de discos Orfeón, mi primer violín, para que el público lo conozca... para interpretar en él algunos sones..."

"Algunos sones" ...¡aquéllas sí que eran canciones...! "La primera canción que toqué —nos dice Silvestre— fue 'El limoncito' ...¡y cómo recuerdo 'La Adelita', 'Joaquinita', 'La cucaracha', 'La Valentina' 'Cuando salgo a los campos me acuerdo', 'Oyes, María'!... Pronto dominé el violín y mi padre me incorporó al mariachi."

El mariachi era "lírico", es decir, sus miembros no habían cursado música, sino que tocaban "de oído"... "recuerdo —nos dice Silvestre Vargas— que en una ocasión ensayábamos 'La del pañuelo rojo'... Como la base era el arpa, los demás le decían que afinara en la 'mi'. Habían oído que en ese tono estaba la composición pero no tenían idea de qué cosa era esa 'mi' de que se hablaba".

De entonces a nuestros días, el mariachi evolucionó. No en el sentido de perder sus esencias primitivas sino en perfeccionarlas. Los integrantes son ahora verdaderos músicos, que no solamente conocen de música, sino que son verdaderos virtuosos en sus instrumentos. Todos ellos, bueno, casi todos son de las tierras abajeñas, "aunque —nos dice Silvestre— tenemos dos 'extranjeros'", refiriéndose a dos de los integrantes que son de otros estados de la república.

El mariachi ha cobrado carta de ciudadanía mundial. Sus actuaciones le han llevado a todas las latitudes. Sus éxitos han sido siempre clamorosos, no solamente en todo el continente americano sino en las grandes capitales de Europa, en Francia, España, Italia, Alemania, Bélgica, Holanda, etcétera. El mariachi entero se enorgullece cuando recuerda aquella invitación especial del canciller Konrad Adenauer de Alemania Occiden-

tal, para que actuara en la solemne inauguración de las nuevas acerías de la Krupp, en Düsseldorf. Asistieron entre otras personalidades sir Winston Churchill, el Ali Khán, etcétera y es entonces en esas grandes ocasiones en que el Mariachi Monumental de Silvestre Vargas ha actuado ante los primeros estadistas de la tierra, en las grandes ceremonias, cuando recuerda con emoción sus principios, en aquellos "fandangos" pueblerinos... Aquella música, nacida en el campo mexicano, ha llegado a ser, gracias al Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, una música admirada y preferida en todo el planeta.

En este disco de larga duración, Silvestre Vargas eligió para Orfeón Videovox, S. A., lo más representativo de la música de mariachi. Así tenemos básicamente los sones abajeños, como "La negra", "Las olas", "La culebra", "El mariachi", "Las alazanas", "El carretero" y "El tren". Elson abajeño es famoso por su alegría que le proviene de su ritmo especialísimo a contratiempo. Toma como base un suceso trivial cualquiera del campo mexicano para describirlo con alegres pinceladas y dar ocasión a una endecha de amor y, principalmente, al baile. Es, podemos decirlo, la expresión musical de un pueblo sencillo, chispeante y trabajador, amigo de "fandangos" y que, dentro de la dureza de su vida de áspero trabajo campesino busca cualquier pretexto para regocijarse con el baile y la canción y suavizar así un poco sus trabajos.

En cuanto al jarabe, el famoso jarabe ranchero de Jalisco, el mariachi interpreta en este álbum "El jarabe tapatío", "La botella" y "La costilla", famoso jarabe al que Silvestre Vargas se ha referido un poco más arriba. El jarabe ranchero se "repiquetea", es decir, se baila llevando el ritmo con sonoros golpes de tacón y punta, especialmente en el campo, donde el hombre calza de tacón alto, por sus continuas correrías a caballo. Con el fuerte tacón, la punta y las espuelas, el ritmo se acelera y produce un ruido similar a un alegre repiqueteo de campanas al vuelo.

De canciones mexicanas, el álbum incluye: "Las mañanitas mexicanas", "La Valentina", "Guadalajara", "Las alteñitas", "En tu día", "Cielito lindo", "Las mañanitas tapatías", "El muchacho alegre", "Atotonilco", "Ojos tapatíos", "Las tres pelonas" y "Las golondrinas". Auténticas canciones de México, que todo el

mundo conoce y que en el Mariachi Monumental encuentran su intérprete más auténtico.

De corridos tenemos: "Los barandales", "Marieta", y "La Adelita", "Jesusita en Chihuahua", "Felicidades", la famosa "Marcha Zacatecas", el pasodoble ranchero "El zopilote mojado", y la bellísima serenata de Esparza Oteo "La rondalla", música toda mexicana como ninguna otra, que el público siempre quiere escuchar, porque siempre tienen un sabor nuevo, sobre todo cuando se escuchan en un auténtico mariachi.

La extraordinaria labor de Orfeón Videovox, S. A., al ir publicando esta serie de álbumes, en que bajo el título de *Joyas Musicales* incluye los más grandes valores de la música hispanoamericana, se ha visto coronada por el éxito que ha tenido entre el público. Estos discos están destinados a formar parte de las discotecas como en las bibliotecas los grandes clásicos. Es decir, no puede haber discoteca de categoría que no incluya estas obras. Si la música de México es estimada en el mundo entero como una de las más ricas y bellas, lo más representativo de esta música está incluido en esta serie. Así, Orfeón Videovox, S. A. va buscando los mejores valores como en este caso, encuentra un grupo de artistas de categoría internacional con el orgullo legítimo de conservar en toda su pureza su forma original. Es estimulante ver cómo este grupo de artistas que integran el Mariachi Monumental de Silvestre Vargas se esfuerzan por mirar siempre hacia sus orígenes y vuelven a ellos siempre, como a una fuente no sólo de inspiración sino de vida, porque perder aquel primer y peculiar estilo, que alegraba los "fandangos" pueblerinos, equivale a dejar de ser, a ser cualquier cosa, menos el auténtico mariachi, el nacido en Tecalitlán, aquél que cifraba su orgullo "en alegrar las fiestas de los pobres, de los humildes".

El actual Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, el de la fama mundial, está constituido por los siguientes elementos, cada uno de ellos verdadero maestro en su propio instrumento: Silvestre Vargas, director y violín primero; Jesús Rodríguez, violín; José Contreras, violín; Heriberto Molina, violín; Mario Santiago, violín; Arturo Mendoza, arpa; Natividad Santiago, guitarrón; Rigoberto Alfaro, guitarra; Víctor Cárdenas, vihuela; Cipriano Silva, trompeta.

Para lograr esta grabación, Orfeón Videovox, S. A., ordenó una cuidadosa investigación y una planeación técnica de primer orden. Se estudiaron efectos acústicos, distribución de instrumentos, separación de frecuencias, estrategia de micrófonos, y se llevó al cabo una gran labor en las consolas mezcladoras, para conservar una armoniosa combinación de todos los elementos que permitiera dar a cada instrumento su sitio dentro de la perfección del conjunto.

Estos discos están grabados con los adelantos más recientes en materia electrónica y en su elaboración se ha tenido especial cuidado, a fin de ofrecer al discómano una colección que compita con ventaja contra cualquiera, de cualquier latitud. Es decir, se entrega en este álbum al público una verdadera joya musical, con el tesoro riquísimo de tradición, de folklore, de auténtico arte, encarnado en el Mariachi Monumental de Silvestre Vargas, aquel mariachi que, aunque fundado el 14 de septiembre de 1898, tiene en realidad más de un siglo de existencia.

El mariachi como antropónimo: Evaristo Lerma Ríos, alias el Mariachi*

Salvador Gutiérrez Contreras

Evocación de Lerma Ríos

El político más pintoresco y célebre del estado de Nayarit, por su ingenio y su humorismo, hasta ahora ha sido Evaristo Lerma Ríos.

Nació el 26 de octubre de 1901 en el poblado de Ranchos de Arriba, hoy San Antonio, municipio de Ixtlán, Nayarit.

Hablar de Evaristo Lerma Ríos es referirse a la vida de un ciudadano que participó en importantes acontecimientos de Nayarit en su etapa de estado libre y soberano, en épocas de agitados campañas políticas, así como también en otros periodos en que los problemas de la violencia en las contiendas electorales se fueron superando.

Independientemente de su reconocida capacidad como burócrata, su experiencia política y otros atributos personales, se caracterizó por su gran sentido del humor. Dotado de una inteligencia lúcida, tenía la facultad para discurrir o inventar con prontitud y facilidad chistes y cuentos humorísticos.

Lerma Ríos representaba la historia de una época en que se puso a prueba la capacidad de un buen político que debía estar

* Publicado en *Noticias biográficas y anécdotas de su vida pintoresca*, Guadalajara, Talleres Linotipográficos Vera, 1972, pp. 75-79 y *passim*.

preparado para ganar las elecciones en tiempos difíciles en que el zafarrancho, el asalto a las casillas, el choque de grupo en los plebiscitos o en la asamblea política estaban a la orden del día y aun conseguido el poder no se hallaba garantizada la estabilidad de los funcionarios, porque lamentablemente durante un largo periodo en nuestro estado, desde el inicio de su vida institucional, la situación política estuvo a merced de influencias ya sea de funcionarios federales, algún alto jefe militar, o de los intereses creados de la poderosa Casa de Aguirre que frecuentemente originaban conflictos entre diputados y el Ejecutivo, con resultado en varios casos hasta de la desaparición de los poderes.

Era Lerma Ríos aficionado a los juegos de azar, las peleas de gallos, las pistolas, pero su pasión principal: la política.

Por encima de los defectos que como humano pudo haber tenido, estaba su generosidad, la nobleza de sus sentimientos, su calidad de amigo, su espíritu de servicio y otros atributos que mucho lo enaltecen. Siempre demostró gran afecto para sus amigos y gran cariño por Nayarit, su estado natal. Como político y como funcionario no fue voluble, nunca desconoció a sus amigos, los puestos públicos no lo marearon ni se ensoberbeció en las horas de triunfo ni tampoco se entristeció en los fracasos. Aun cuando él llegó a decir que los billetes eran las mejores cartas de recomendación no fue enamorado del dinero, prueba de ello es que murió pobre. Con la misma facilidad que llegó a ganar el dinero en la misma forma lo gastaba. Su mejor época fue la de inspector de Reglamentos del Distrito Federal, cuando su sobrino Antonio Ríos ocupaba en el Departamento Central un alto cargo en el periodo de Casas Alemán. Al terminar ese periodo regresó a Nayarit en un carro Lincoln. Entonces decía: "Me vine porque el nuevo régimen trae muy metido eso de la honradez. Su campaña de moralización me tiene muy desmoralizado."

Con los ahorros que trajo de México compró un rancho en la jurisdicción de Acajoneta dedicándose a la agricultura, donde perdió su capital.

La mayor riqueza de Evaristo era su ingenio y su sátira. Como ya se dijo, en todas las circunstancias se caracterizaba por su cordial estado de ánimo y su humor profundo. Su palabra

festiva y oportuna en toda conversación provocaba risa, pero su sátira no estaba dirigida a ofender o molestar a las gentes sino al deseo de hacer reír.

Evaristo Lerma Ríos fue maestro, militar, político y burócrata.

De 1920 a 1923 trabajó como maestro en San Luis Potosí (Las Palmas y Canoas) y Nayarit (Barrio de la Otra Banda y Pie de la Cuesta, en Amatlán de Cañas).

Siendo militar participó en la rebelión delahuertista de diciembre de 1923, como capitán ayudante del general Leonardo Esquivel. Participó en varias operaciones militares. Sin embargo, al preguntarle en cuántas batallas estuvo, me contestó en tono festivo que en tres: "En la primera perdimos, en la segunda nos ganaron y en la tercera nos derrotaron."

Fue diputado federal y local y fundador en 1929 del primer Comité de Estado y Municipalidades de Nayarit del Instituto Político de la Revolución, entonces Partido Nacional Revolucionario.

Participó en agitadas campañas políticas y tuvo un sin fin de peripecias (emboscadas, zafarranchos, desafueros y encarcelamientos).

En 1932 colabora en la campaña para diputado federal de Guillermo Flores Muñoz. Desempeña en 1933 el puesto de inspector de Pesas y Medidas. En ese mismo año ayuda al general Esteban B. Calderón, ameritado revolucionario, en su campaña para gobernador del estado contra el candidato Francisco Parra al que se le dio el triunfo. Lerma Ríos es encarcelado y perseguido por ese régimen y obligado a emigrar del estado para garantizar su tranquilidad y su vida. Por espacio de dos años y hasta 1936 ocupa el puesto de agente de Ministerio Público en Ocotlán, Jalisco. Regresa a Nayarit en 1937 cooperando en la campaña para gobernador constitucional del general Juventino Espinosa Sánchez. En este periodo de gobernador (1938-1941) ocupó Lerma Ríos los puestos de contador mayor de Hacienda y secretario general del Comité Estatal del PRM. Posteriormente tuvo temporadas con empleo o sin él, dedicándose algunas veces a actividades de comercio. (Viajaba vendiendo ropa y otros artículos.) De 1946 a 1952 fue inspector de Reglamentos del Departamento Central del Distri-

to Federal en el periodo de Casas Alemán. Al terminar ese periodo regresa a Nayarit, adquiere un rancho en la región de Acaponeta y se dedica a la agricultura perdiendo todo su capital. En los últimos años de su vida ocupó en Guadalajara varios puestos de poca importancia dependientes del Ayuntamiento de aquella ciudad (oficial de Partes, inspector de Mercados, de Espectáculos, etcétera), percibiendo un sueldo para vivir modestamente. En mayo de 1969 había solicitado del Ayuntamiento de Guadalajara una licencia para estar separado de su empleo temporalmente. En ese mismo mes hizo un viaje a Vallarta y poco después a México para saludar a sus amigos. En junio estuvo en Ixtlán, Tepic y Compostela visitándome cuatro veces. Aprovechando sus visitas, que eran muy breves, le hice numerosas preguntas de su vida que gentilmente me contestó. Él se sentía contento porque su hijo, el doctor Humberto, radicado en Durango, había solicitado su ingreso al Seguro Social en Guadalajara. La aspiración principal de Evaristo era regresar definitivamente a Nayarit con algún puesto público que le proporcionara los medios de vivir tranquilamente. Lerma Ríos padecía diabetes, hipertensión arterial y otras complicaciones. El sábado 28 de junio de 1969 sufrió en Guadalajara un ataque cardiaco que le causó la muerte de manera instantánea.

El apodo de "el Mariachi"

Por la amistad que teníamos, Lerma Ríos en sus últimas y breves visitas a Compostela gentilmente contestaba a mis preguntas.

Me explicó que el apodo de "el Mariachi", como muchos lo llamaban, surgió porque sus amigos así le empezaron a decir desde una vez que un mariachi le toco varios días. (Concurrió a la Convención, celebrada en marzo de 1929 en la ciudad de Querétaro, como jefe de la delegación ortizrubista del estado de Nayarit; en esa ocasión se fundó el Partido Nacional Revolucionario. A Lerma Ríos le gustaba mucho el mariachi y, después de esa convención, anduvo varios días de parranda con amigos y un mariachi que le andaba tocando. Allí le

comenzaron a decir el Mariachi y se le quedó el apodo hasta su muerte. *Addendum del autor.*)

Ocurrencias y anécdotas de su vida pintoresca

Durante una campaña política el licenciado Arreola Valadez, en un iracundo discurso pronunciado en un mitin celebrado en la plaza de Ixtlán del Río, tras de atacar a los candidatos oficiales, dijo: "Me importa poco que me oiga Francisco P., Juan N., o María H."

Lerma Ríos, que lo escuchaba, dijo a sus amigos: "Vámonos porque ya nos columbró este viejo cara de tecolote."

Por 1931 o 1932, sin precisar exactamente la fecha, en una reunión de varios amigos, un destacado abogado de Tepic, por cierto no muy alto, molesto por las bromas de Lerma Ríos le dijo:

—Tú, Mariachi, eres un sinvergüenza, un cínico y abusivo.

Lerma se inclinó ceremoniosamente y quitándose su sombrero texano, en tono burlesco dijo al licenciado:

—Ante ti me descubro compañero.

Una vez, en Compostela, Lerma Ríos ganó en el póquer a Indalecio Esparza todo el dinero que traía.

Ya que había perdido, Indalecio se retiró a media noche a dormir en su domicilio.

En la madrugada Evaristo tocó en la ventana de la casa de Indalecio y lo despertó.

—¿Qué quieres? —le preguntó Indalecio.

Lerma, en tono burlesco le dijo:

—Fíjate que no me pude dormir porque me quedé con una duda: ¿De qué era la sota de la última mano que te gané?

Indalecio, enojado, le respondió:

—Mira Mariachi tal, vete al diablo y no me estés molestando.

El 21 de junio de 1969, que fue la última vez que Lerma Ríos estuvo en Compostela, por la tarde lo llevé en automóvil a Tepic. Antes de salir de Compostela lo saluda una señorita mayor de edad y le dice:

—¿Usted es el famoso Mariachi verdad?

Lerma le contestó:

—Primero era orquesta, después Mariachi y hoy no llego ni a chirimía y —agregó en tono burlesco—: Mire señorita, la voy a encomendar en mis oraciones a ver si se le atraviesa un... tonto.

Origen de la palabra mariachi

Sobre el origen de la palabra mariachi, en el número 1 de la revista *Mensaje*, publicada en Tepic (31 de octubre de 1954), en una columna a cargo del "Dr. Frank" se dice:

La palabra mariachi, según don Leovigildo Islas Escársega (*sic*), es una corrupción de la voz francesa *mariage* que significa *matrimonio*. Tuvo su origen en el hecho de que durante la Intervención francesa, en el municipio de Cocula, Jalisco, se establecieron por largo tiempo las huestes invasoras y muchos de sus componentes se unieron con mujeres mexicanas. Para la celebración de dichas bodas o *mariages* eran contratados los músicos típicos de la región. De ahí provino la designación que desde entonces se aplicó a los expresados filarmónicos. El mariachi fue un conjunto de músicos rurales y empíricos, verdaderos representantes del folklore nacional, inspirados en el apacible y romántico ambiente bucólico.

La versión anterior sobre el origen de la palabra mariachi está refutada por varios respetables investigadores.

En el tomo II, pág. 245, del *Diccionario general de americanismos*, por don Francisco Santamaría, se encuentra:

MARIACHE O MARIACHI. m. Música típica popular, bulliciosa y alegre, originaria y propia de una región del estado de Jalisco en Méjico, muy extendida en todo el país. 2. Músico popular de Méjico, que ejecuta la música anterior. VAR.: mariachi.

J. I. Dávila Garibi, en *Investigaciones lingüísticas*, t. III, pp. 291-293, ha escrito:

Con este vocablo que tiene todo el aspecto de coca se designa una música típica, bulliciosa y alegre, que últimamente ha con-

quistado muchos laureles en todo el país. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

Los mariachis de Cocula son, a lo que parece, los más antiguos y los que al presente han alcanzado mayor celebridad.

En mi concepto el vocablo mariachi es coca, muy coca, por más que algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, lo consideren de origen francés.

Yo oí referir a muchos viejos en Cocula que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta de una señora, enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle de Hidalgo y se llamaba doña Josefa, quien se suicidó en la puerta de su casa al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara. Y así por el estilo hay muchas tradiciones, una de tantas consignadas en los célebres versos del célebre coplero popular Agustín Pacheco, cuyo estribillo es como sigue:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

El Naguanchi es un punto situado entre la ciudad de Cocula y la congregación de Colimilla, en donde vivían ciertas mujeres ant imperialistas que se encargaban de poner como nazarenos a los franceses que pasaban por allí, propinándoles fuertes botellazos en la cara.

Yo no creo que los coculenses hubieran aceptado un nombre francés para designar a la más típica y gustada de sus músicas. Y si así hubiera sido, cabría preguntar: ¿cómo se llamaron antes de la Intervención francesa los mariachis?

Por otra parte, personas de crecida edad con quienes cultivé amistad en Cocula, a fines del siglo XIX y principios del XX, las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los mariachis eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre...

Hasta aquí lo expuesto por el eminente investigador licenciado J. Ignacio Dávila Garibi.

El autor, señor Santamaría, agrega: "De la semejanza entre *mariage* y el vocablo francés *mariage* (matrimonio), que se pronuncia igual a aquél, ha venido la conseja, etcétera."

Ya para terminar este trabajo (24 de junio de 1971) recibí en mi domicilio (Morelos 108 Oriente, Compostela, Nayarit) la visita del historiador don Antonio Pompa y Pompa, director de la biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, y del investigador señor Gutierre Tibón, quienes realizaban una gira de estudio por el estado de Nayarit.

Interrogué al erudito investigador Gutierre Tibón sobre el origen de la palabra mariachi y su respuesta fue:

La Intervención francesa es de 1862. Mariachi, del francés *mariage* (boda), es etimología a todas luces falsa. Don José Ignacio Dávila Garibi encontró en Cocula, antigua capital de los cocas, un documento de 1819 (más de cuarenta años antes de la Intervención francesa), del cual resulta que en aquel año se pagaba x cantidad a los mariachis por haber tocado en cierta fiesta. Mariachi es palabra coca, lengua hermana del cahita del grupo yuto-azteca, como lo ha demostrado el propio señor licenciado Dávila Garibi.

El mariachi*

Roberto Franco Fernández

El mariachi se originó en la música e instrumentos de los *cocas*. En un principio se componía de pito y caja o tambor que los aborígenes empleaban en sus fiestas religiosas y danzas.

Algunos historiadores afirman que la palabra mariachi se deriva del francés *mariage* ya que los galos, durante la Intervención, acostumbraban celebrar sus bodas con música regional.

Por su parte el licenciado José G. Zuno, en *Las artes populares de Jalisco*, asevera que en cierta ocasión se efectuaba una boda en un poblado del sur del estado en que tomaba parte un conjunto musical. Los invasores preguntaron al intérprete sobre aquella fiesta a lo que él contestó:

—*C'est un mariage* (es un casamiento).

Los franceses continuaron llamando así a la música popular en todas partes.

—*Allons-nous au mariage*.

Por corrupción del vocablo el pueblo los llamó mariachis.

Rafael Méndez Moreno, en *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, disiente con las afirmaciones de los investigadores y asienta que tanto los naturales de Cocula como los de sus contornos fueron completamente hostiles a los invasores, viéndose éstos obligados a establecerse en congregaciones de la región como Comanja, Colimilla, Parajes, San Pablo y San Jacinto, de donde bajaban a la población sólo de noche y con

*Publicado en *El folklore de Jalisco*, Guadalajara, Kerigma, 1972, pp. 57-59.

las consiguientes precauciones. Pero es mejor que transcribamos lo que el predicho autor afirma al respecto:

Yo oí referir a muchos viejos de Cocula —dice el licenciado Ignacio Dávila Garibi—, que la Intervención francesa causó tan profundo disgusto en toda la comarca que los soldados franceses eran frecuentemente hostilizados, insultados y hasta golpeados por las mujeres. Se cuenta de una señora enemiga acérrima del Imperio, que vivía frente a la Plaza de Armas en la calle Hidalgo y se le llamaba Josefá, quien se suicidó en la puerta de su casa al saber que los franceses habían tomado la plaza de Guadalajara

Después de tales conceptos del licenciado Dávila Garibi, prosigue a continuación:

De Agustín Pacheco, popular trovador de aquella época, es esta cuarteta lírica:

Dicen que por el Naguachi
no puede pasar ni un güero
porque le arrancan el cuero
pa'la "caja" del mariachi...

(Güeros les decían a los franceses; y el Naguanchi o Naguachi es un caserío situado a poco distancia de Cocula, con rumbo a Colimilla y demás congregaciones antes citadas).

Verso que verifica, en primer lugar, que los franceses en Cocula no tuvieron ningún ambiente acogedor para dedicarse a placer a la celebración de matrimonios; y en segundo término, que muchos años atrás de su llegada a la región, a dichos conjuntos musicales ya se les conocía con el nombre de "mariachis", existiendo por lo demás en aquel rumbo, infinidad de vocablos con la terminación chi: del coca, mandachi, tonchi, colonchi; del tarasco, tambachi, guarachi; del náhuatl, tacuachi, totachi, pilinchi; de origen desconocido, rascuachi, pachichi, jolonchi; del castellano, en modismo regional, nochí, cochí, lechí, brochí; y del propio español con desinencia coca, güerichi, lambichi, hablichí, metichí, macuchi, etcétera.

Al mariachi se incorporó luego el violín español, la vihuela indígena y el guitarrón, completando con la caja y el pito un conjunto híbrido que pronto se popularizó en las regiones circunvecinas. En 1870 los aborígenes del núcleo de población denominado Guitarrilla, del barrio de la Ascensión en Cocula, llegaron a la depuración de su música formando por una parte la "chirimía" con la caja y el pito; y por el otro lado el mariachi que se componía con instrumentos solamente de cuerda, dos violines, vihuela y guitarrón, elaborados por los naturales con maderas blancas y cuerdas de tripas de gato o zorrillo.

El más antiguo mariachi de que se tienen datos precisos en el poblado, en donde se conocía ya a tales conjuntos con el nombre de Violines del Cerro, lo dirigía en 1880 el músico y compositor José García, maestro de los Hermanos Cabrera.

En 1900 había en Cocula dos buenos conjuntos mariacheros, el de don Leocadio Cabrera y el de don Justo Villa, habiendo en las rancherías circunvecinas otros mariachis autóctonos.

En septiembre de 1905 el administrador de la hacienda de La Sauceda, Juan Villaseñor y por indicaciones de los dueños de la finca, familia Palomar, trajo a Guadalajara y luego llevó a México, al mariachi de Justo Villa para que tocara en el onomástico de Díaz y en las fiestas patrias. Fue el inicio de la celebridad de los mariachis, recorriendo desde entonces tales conjuntos el mundo entero. Un año más tarde regresó el maestro Villa, obteniendo el mismo éxito.

El mariachi llevó a la Revolución de 1910 y 1917 sus canciones. En 1924 el diputado federal, Ignacio Solórzano Reynoso, trasladó a la capital otro conjunto musical, visitando ulteriormente la ciudad de México nuevos mariachis procedentes de Colima, Michoacán y Guanajuato.

No hay que desconocer que nuestro cine primero y posteriormente la radio y la televisión han sido los medios de difusión, maravillosos por cierto, que han dado a conocer en el mundo entero nuestra música vernácula a través de los mariachis, auténticamente de origen coculense.

El mariachi mexicano*

Pedro Castillo Romero

I

Los primeros habitantes del Nayar tuvieron sin duda mentalidad análoga a todos los pueblos de México en su etapa primitiva. Su música debió ser similar. Los idolillos e instrumentos encontrados en la región y las costumbre y música de los primitivos contemporáneos —coras, huicholes— nos dan base suficiente para asegurar esa similitud.

Ya en la cerámica ejecutada hace mil seiscientos años, pueden verse verdaderos conjuntos musicales integrados por cantantes e instrumentistas.

En el pabellón de arqueología del occidente de México, anexo a la Casa de la Cultura Jalisciense, en la ciudad de Guadalajara, se conservan dos piezas de cerámica de escenas de danzantes que pertenecen al horizonte formativo de la cultura de Nayarit. En la primera pieza la danza se desarrolla en los bordes de un cajete semiesférico: bailan catorce mujeres entrelazadas por los brazos, en un gran círculo que encierra a otro compuesto por cinco que en igual actitud rodean a una pareja que también danza, uno frente al otro, tomándose de las manos, al son de crémbalos, que probablemente tuviera intención amatoria. En la segunda pieza, los bailadores parecen ser hombres y mujeres alternados en la ronda; danzan en torno de un músico que toca tambor —montado sobre el instrumento—

*Publicado en *Santiago Ixcuintla, Nayarit, cuna del mariachi mexicano*, México, B. Costa-Amic Editor, 1973, pp. 163-183.

y de otro personaje que está a su lado. La escena se desarrolla en un disco de barro y las figuras están decoradas con líneas rojas y negras sobre fondo crema.

Del horizonte clásico, hay otras figuras de seres humanos tañendo caparazones de tortugas, tambores, raspadores y güiros. Entre los otros instrumentos se encuentran una amplia variedad de silbatos de barro, flautas, sonajas, caracoles, cascabeles, etcétera. Los músicos son de Jalacate...

Se celebraban fiestas para cambio de poderes, para la siembra y para la cosecha.

II

La música en Nayarit, durante la Colonia, no fue producida por la fusión de la música extranjera y la nativa. En estas tierras del Nayar, junto con la cultura de los nativos cayó su música víctima de la implacable persecución que de ella hicieron los conquistadores. A las prohibiciones terminantes de que los indios ejecutaran su música y sus danzas hay que agregar, como causa de exterminación absoluta de la gran música india, la temprana apertura de escuelas de música religiosas en iglesias y conventos.

Pronto no hubo iglesia o convento sin escuela de música, ni pueblo sin indios cantores.

Así acabó en manos de conquistadores la gran música india, la que se usaba en las grandes fiestas, la que componían los compositores del templo y los del palacio. Quedó la música rural y pastoril defendida por la selva o por las escarpadas sierras.

De esta música rural empírica, y baile de tarima conservados por las tribus de la sierra de Alica o del Nayar (entre los mexicaneros, coras y huicholes), nos habla Carl Lumholtz en su obra *El México desconocido*:

“Casi todo el día siguiente caminamos por una alta y rocallosa cuesta, cuyo punto más alto se llama Mojoneas. Parece que en este punto, diez millas al norte del Pueblo Viejo, pasa la línea divisoria del territorio de Tepic.

"Llegué sin ningún contratiempo a Pueblo Viejo, habitado principalmente por indios aztecas, que desde hace años se han mezclado mucho con los tepehuanes que han llegado huyendo del avance de los blancos. Los indios así procedentes de otros pueblos son llamados 'poblanos'; reciben tierras de la comunidad en cambio de los servicios que prestan, y se casan libremente unos con otros; pero a 'los vecinos' no se les permite establecerse dentro de los confines del pueblo.

"Parecieronme estos indios ordenados y corteses, y no me fue muy difícil que me permitieran asistir a un mitote que iba a haber en un rancho inmediato. El 24 de marzo, poco antes de ponerse el sol, partimos a caballo hacia una alta mesa empleando hora y media en recorrer una tortuosa vereda como de 3 000 pies de extensión. Cuando llegamos, la noche estaba hermosa y estrellada, pero no podía verse el magnífico paisaje que debía de dominarse desde aquel punto. Hay algunos ranchos pertenecientes a individuos del pueblo que los habitan a veces durante las aguas, y pasan el resto del año en la población. Al entrar en el llano distinguí claramente el sonido del tahuitol, 'el arco musical de América', que a distancia suena como tambora.

"Pasamos más allá del rancho que daba el mitote, y como cien varas adelante, se nos presentó una pintoresca escena: los indios estaban agrupados en un prado en torno de muchas fogatas que flameaban entre los árboles. En aquel momento se había interrumpido la danza, que comenzó poco después de ponerse el sol. Advertí a un lado un pequeño claro dispuesto para bailar, en donde había situado al este, un altar como los ya descritos, guarnecido en ambos lados de troncos de árboles, en los que se habían suspendido los atavíos, arcos, carcaje, etcétera, de los danzarines. En el centro había encendido un gran fuego, y al extremo occidental, hallábase sentado en un equipal el sacerdote. Atrás, en asientos semejantes, pero más pequeños, estaban el dueño del rancho y los individuos principales.

"Me llamó la atención reconocer que el músico sagrado era tepehuán, pero después supe que los aztecas consideran mejores a los de su tribu que a los suyos. Vi frente al sacerdote el instrumento que había estado tocando, el cual consistía en una

gran calabaza redonda y hueca, con un arco de inusitado tamaño puesto encima. El que lo toca lo detiene por medio de un barrote en que apoya el pie derecho y con dos palillos hiere la cuerda, siguiendo el ritmo compuesto de un toque largo y dos cortos. Oído de cerca, el sonido tiene sonoridad parecida a la del violoncelo.

"Es el mismo arco musical americano, que fui a encontrar allí por primera vez. Tiene grande importancia en los ritos religiosos de la tribu, así como entre los coras y huicholes. Estos últimos los tocan con dos flechas. Se ha asegurado que el arco musical no es originario del hemisferio occidental, sino que lo introdujeron los esclavos africanos. Sin dar más valor del que merece el hecho de que apenas se encuentran negros en el noroeste de México, parece enteramente fuera de lo posible que un instrumento extranjero haya alcanzado tan principal papel en el sistema religioso de varias tribus. Confirma, por lo demás esta opinión, el descubrimiento hecho en 1900 por R. B. Dixon, de un arco musical entre los indios maidús de la falda occidental de la Sierra Nevada, al noroeste de San Francisco, California. El arco ocupa también importante lugar en la religión de esa tribu, y se le rodea de mucho misterio.

"El canto del sacerdote me parecía muy diferente de los que había oído entre los tarahumares. Como el asiento era alto, tenía que conservar una postura erguida mientras tocaba.

"Los hombres y mujeres que bailaban, hacían mucho ruido al golpear el suelo con la planta de los pies, moviéndose en doble columna alrededor del fuego y del sacerdote, y avanzando en dirección opuesta al movimiento aparente del sol, los hombres delante y las mujeres en su seguimiento. Noté que al bailar las mujeres se levantaban sobre las puntas de los pies en cada paso. A veces deteníanse repentinamente las columnas y ejecutaban los mismos movimientos hacia atrás por un momento, dando los mismos saltos, y a los pocos segundos proseguían adelante. Todos estos movimientos son dirigidos por el jefe, que es quien baila primero.

"Los hombres y mujeres se adornan con flores, los unos colocándolas en sus sombreros de petate, y las otras en sus cabellos, con el tallo tras de las orejas. Escogen las flores, seguramente, según el gusto de cada cual, pero las que vi en

mayor cantidad, eran unas blancas, llamadas corpus, cuya deliciosa fragancia me llegaba cada vez que pasaba bailando alguna mujer cerca de mí. Dos muchachos tenían aseguradas a la cabeza, con pañuelos, unas flores llamadas clavellinas, que tienen una especie de cabello blanco y espeso. El músico tenía en la cabeza la cinta angosta, pero no flores. Alrededor de los tobillos llevaban atadas los hombres unas sargas de cápsulas secas de cierta palma, que suenan al bailar. Cinco veces durante la noche se alzaron del altar mazorcas y plumas, y los hombres se quitaban en cada ceremonia el sombrero. Las mujeres iban con rebozos, pero sin sandalias, por considerarlas impropias en tales ocasiones, siendo los hombres los únicos que las llevan.

"Cinco pausas se hicieron en el curso de la noche, las que anunciaba el sacerdote tocando cada vez más lentamente. Los bailarines proseguían hasta llegar frente al altar, en donde poníanse a saltar en el mismo sitio con increíble rapidez hasta que terminaba la música. Entonces se separaban y se tendían a descansar.

"Los que no tomaban parte en el baile, estaban tirados alrededor de las diversas hogueras. Varía el número de los que bailan de acuerdo con los sones y el entusiasmo de la gente. Muchos se entregan al sueño por un rato, pero esto no se considera muy cortés para el dueño del rancho, pues el efecto del baile es mayor ante los dioses cuando todos toman parte en su ejecución. Me contaron que para que ninguno se duerma, anda a veces un individuo echando agua fría sobre la cabeza de los soñolientos.

"Dio principio a la ceremonia del dueño del rancho con cinco vueltas alrededor del fuego, llevando consigo el instrumento musical y los dos palillos, y haciendo una reverencia al sol cada vez que pasaba frente al altar. Concluyó el mitote al amanecer, con una representación dramática de la muerte de un venado. Se tomaron, al efecto, del altar algunas pieles de dicho animal, sobre las que pusieron los indios sus arcos y aljabas, cada una de las cuales contenía veinticinco flechas y dos hondas; y cogiendo las pieles dieron cinco vueltas bailando. Entraron luego en escena dos muchachos muy ligeros, con pieles en la espalda y cabezas de venado, a representar el

papel de éstos. Presentaron alternativamente por cinco veces dichas cabezas frente al altar y ante el sacerdote que tocaba, y echáronse a correr perseguidos por los bailarines que disparaban flechas y lanzaban alaridos, tratando asimismo de lazar a la presa con cuerdas que tomaron del altar. Cuando se apartaban del lugar del baile, dábanles caza a los mismos venados, pero volvían al fin. Capturaron a éstos al salir el sol y los acostaron sobre un petate tendido junto al altar, donde tomaron su puesto los cazadores. Partiendo de ese punto dieron otras cinco vueltas alrededor del patio siguiendo el movimiento aparente del sol, y otras cinco en dirección opuesta. El sacerdote fue disminuyendo su toque, y los danzantes haciendo más rápido sus saltos, hasta que cesó la música y terminó la danza.

"Comenzó en seguida el festín, a cuyo efecto tomóse el pinole y maíz tostado depositados en el altar, comiendo primeramente de ellos el anfitrión y su mujer. Quebrantado de esta manera el ayuno, sentáronse todos y a cada quien se le sirvió, en platos de barro o en jícaras, una pequeña rebanada de carne de venado en barbacoa, con un puñado de maíz tostado (esquite); una gorda de pinole con frijoles; cuatro tamales y un almodrote de carne de venado y maíz molido, cocidos junto, a lo que se llama sencillamente chuina (venado). Los muchachos que sirvieron esto llevaban a la espalda tres envoltorios, cada uno de los cuales contenía tres tamales, que se comieron en seguida.

"El huésped siempre pide a sus invitados que se sometan, durante cuatro días más, a las restricciones necesarias para asegurar la eficacia de las fiestas, entendiéndose principalmente con ello la abstinencia de mezcal y mujeres, de que se guardan, por espacio de cinco días antes y cinco días después, los miembros de la familia que organiza el baile; como el sacerdote, cuya obligación en esta materia es mayor que la de los demás, tiene que ejercer sus oficios en otros mitotes antes de que haya expirado el plazo de rigor y pasa la mayor parte del tiempo sujeto a dichas privaciones.

"Terminada la fiesta, se cuelga de un árbol, para usarse el año siguiente, el tapexite con que se ha erigido el altar, pero no se quitan los troncos que han servido para formar la enramada. En

ellos se tiene suspendidos, por cuatro o cinco días, los objetos ceremoniales que se cuelgan después, dentro de una canasta, a la pared de alguna cueva. En Pueblo Viejo ya no se celebran mitotes, y parece que ninguna familia los da en otros lugares más de una vez al año."

Más adelante —Lumholtz— habla sobre la vida musical de los coras. El banquete se inicia hacia las tres de la tarde, a las seis se empieza "a beber en forma" y por la noche el "baile de tarima",

esto es, en un tablado sostenido por zoquetes, uso que parece general en toda la tierra caliente del noroeste. Bailan simultáneamente un hombre y una mujer, de frente una al otro y sin tocarse; saltando rítmicamente, arriba y abajo, sobre el mismo lugar. Este baile es conocido de todos los indios llamados cristianos que saben tocar el violín; pero sólo entre los coras lo he visto ejecutar sobre tarima. Llámalo la danza aunque puede haber sido de origen primitivo. La danza es simplemente un desahogo de alegría a que se entregan los indios cuando se han achispado un poco, después de las festividades de la Iglesia, y a veces la bailan en el templo mismo.

Poco a poco, al irse forjando la nacionalidad mexicana durante la Colonia, se va creando también la música nacional popular.

Los instrumentos populares son más o menos los mismos en todo el país: violines, guitarras, vihuelas, guitarrones, tambores, arpas, etcétera.

III

El papel que la canción popular ha desempeñado en las revoluciones que México ha sostenido en busca de libertad, es muy importante. El mariachi, de acuerdo con la tradición, ya se encontraba muy extendido en los pueblos de la costa mucho antes de la guerra de Independencia de México. Y a partir de esta fecha se generalizó el uso de esta palabra en todo el noroeste de México.

Ya en 1811 el mariachi era público y notorio en Santiago Ixcuintla pues este año se concentran los habitantes de Santiago Ixcuintla, por orden del general Cruz, los cuales, en procesión, llegan con el crucifijo que, como ya se dijo en otra parte, les obsequiara el conquistador.

En 1828 don Juan M. Riesgo y don Antonio J. Valdés, en la *Memoria estadística del estado de Occidente*, dejan anotado lo siguiente:

La música se halla en el estado más atrasado, no obstante que se nota mucho gusto por ella; en Rosario es donde se ha aventajado un algo más; pero se entiende que hablamos de la música por principios, pues donde quiera se encuentra un violín, la guitarra y la jaranita, instrumentos propios para los cantos criollos que sin tener la elegancia de los de Europa, tienen para nosotros un encanto arrebatador.

El pueblo Ixcuintecatl fue elevado a la categoría de cabecera municipal y villa en 1829.

Don Miguel Retes escribe: "Ya en 1845 en la villa, buenas casas de terrado han remplazado a los miserables jacales, de palma [...] la parroquia cuenta con una imagen del Señor de Santiago muy venerada."

Por estos años los mariachis son uno de los espectáculos más comunes, pero no por eso menos interesantes, que pueden admirarse entre los pueblos de la costa.

Don Julio Pérez González, en sus *Datos estadísticos del territorio de Tepic*, apunta:

Llama verdaderamente la atención, de una manera dolorosa, que teniendo la municipalidad de Rosamorada tantos elementos naturales por medio de los que puede formar su prosperidad, permanece, sin embargo, aquella localidad en un decaimiento e inercia lamentables, desde el año de 1864 en que el pueblo de que se trata fuera incendiado en medio de los trastornos públicos que causó la guerra provocada por la rebelión de Lozada; todavía se ven algunas ruinas motivadas por aquel desastre, y entre ellas, las del templo parroquial; no habiéndose podido restablecer la población hasta ahora; por que aquella catástrofe marcó una era de decadencia para

aquella localidad; probablemente permanecerá en tan lamentable estado, hasta que la inmigración de gente laboriosa y emprendedora haga fructificar los ricos elementos naturales de aquel suelo.

Alejada dicha localidad de las poblaciones de más consideración del territorio, aquellos campesinos habitantes están ávidos de diversiones, y con el fin de procurarse alguna distracción forman bailes públicos, que llaman "mariaches", con una música rústica, al aire libre; y se entregan con frenético entusiasmo a ese género de entretenimiento, en el que se usaba de las bebidas alcohólicas, y regularmente, el baile se prolonga por dos o tres días consecutivos; y allí, además de los que quedan heridos o maltratados por riñas que siempre se suscitan en aquellas reuniones, resultan muchos enfermos de fiebre, neumonía o disentería, que son allí las enfermedades reinantes. Por desgracia esas costumbres son generales en todas las poblaciones pequeñas y rancherías de la costa relacionada; y el recurso más eficaz que hay para la morigeración de las costumbres, es la emulación, por medio de la inmigración de gente moralizadora que se mezcle con lo habitantes de aquella comarca.

Pero dejémosle la pluma al ilustre zacatecano, licenciado Enrique Barrios de los Ríos cronista de las fiestas de mayo de Santiago Ixcuintla, en 1895:

"Anímase varios días con el rebullicio de la feria y la fiesta patriótica anuales, que atraen a la población de los lugares comarcanos, y en la primera la invade, venida de tierras lejanas, una bandada de buhoneros, tahúres, mujeres de la vida, que van a halconear, mendigos y guarduños que meten en cuidado por relojes, mascadas y portamonedas.

"Pasa el pueblo la mañana de los días de feria en las lides de gallos, en las que hay orquestas, cantadoras de valsos, polkas, danzas, y bailarinas de can-can y jarabe, desfiguradas por el enjalbiego de blanquete en cara, cuello y brazos, con mayos en el tocado, nagüilla corta de gasa, medias hasta el muslo y botines blancos; y hacen piruetas bajo el tinglado de palmeras, sobre la arena del reñidero, donde corrió la sangre, se esparcieron las plumas de valientes y encorajinados gladiadores y cayeron exánimes los vencidos.

"Antes del espectáculo, recorre las calles céntricas la música, al son de la cual van las cantarinas entonando valeses, polkas, danzas. Siguenlas dos portadores cada uno de un gallo que llevan mostrándole al público, y entre ambos portaestandartes, un portafuegos arroja al aire atronadores cohetes.

"La tarde es consumida en el ancho coso, año por año levantando de estípites de palmera, sombrados los palcos de hojosas ramas. Es la función clásica, la que anima la feria. Allí se entusiasma y se enfurece el pueblo; grita, silba, aplaude, abandonado el supremo goce de aquella lidia obstinada y cruenta.

"Los toros son anunciados desde la víspera, por la tarde, y todo el día de la corrida, desde la madrugada, con un tambor y una chirimía a dúo por las calles. Al ronco redoblar del uno silba ladinamente la otra, con son triste y monótono, que me hace recordar las antiguas procesiones de Semana Santa, que había en la parroquia de Jesús, en Zacatecas.

"La noche está consagrada al juego, al vino y al amor.

"En torno al jardín de la plaza principal se levantan tiendas de campaña, y dentro de éstas se suspenden lampiones; se arman poyatas, anaquelerías y mostradores; se colocan mesas y sillas. En una calle cubren el pavimento de guijarros las frutas y hortalizas; en otro, las pescaderías, en una tercera se alínean, en doble fila, numerosos tabancos, abastecidos de fiambres y fritangas, y entre una y otra tienda hay un mariache. Es éste una tarima de pie y medio de alto, dos varas de longitud y una de anchura, donde toda la noche, y aun de día, se bailan alegres jarabes al son de arpa, o de violín y vihuela, o de violín, redoblante, platillos y tambora, en cuarteto aturdidor. Bailan hasta cuatro personas a la vez en cada tarima, y resuena por plaza y calles circunvecinas el estruendoso tableteado del atronador jarabe. Acompañanle a veces de canciones, y con tanta destreza lo bailan algunos campesinos que colocan sobre su cabeza un vaso colmado de aguardiente o una botella destapada y llena de licor, y no se les caen, no se derrama una sola gota, en las vueltas vertiginosas y otros movimientos rapidísimos del baile. Rodeados están los mariaches de una multitud agradablemente entretenida y absorta en aquel bailar regocijado y ruidoso.

"Hombres y mujeres de los pueblos, de las cortijadas, pasean por el jardín desde el oscurecer; se aglomeran, se oprimen, se empujan fuertemente, y en los ángulos del andén forman masas compactas, difíciles de contener y atravesar. Con la muchedumbre aumenta el calor en medio de la humedad de la noche; todos transpiran en abundancia; se siente cálido el aire, y una tufarada picante y hedentina.

"Aquellas oleadas de pueblo, aquel ruido de feria, aquella alegría de fiesta van creciendo al paso que la noche avanza.

"Bajo las iluminadas tiendas de las timbirimbas se agrupa una multitud ávida de las emociones de la apuesta, y más ávida del dinero apostado, y en silencio ve correr el albur, hasta contiene la respiración. Levántanse en las puntas de los pies los concurrentes que se han quedado atrás, meten la cara entre las cabezas de los de adelante, y cuando el silencio es más profundo y la expectación más viva, un murmullo sigue a la aparición de la carta deseada por unos, temida por otros. Se distribuyen montones de pesos entre los gananciosos, por la fortuna socorridos, y se recogen las apuestas perdidas. Vense entonces semblantes alegres, y otros melancólicos; gente preocupada y pensativa; caras de alucinados, de desengañados y de arruinados.

"Los beodos y los moceros están en las cantinas, requebrando a las escanciadoras, a las cantatrices, a las bailarinas de jarabe; rasgueando las vihuelas; cantando en coros discordantes; bailando en las tablas; bebiendo, bebiendo, y pasando la noche en pública orgía.

"A los sonos de las murgas y de los organillos, al estruendo de los bailes se unen las voces de los que cantan, de los que venden, de los que juegan, el rumor de la multitud que pasea, y confundida tanta variedad de sonidos, se oye en las oscuras y solitarias calles distantes, como un solo grito lejano de loca alegría.

"En la calle de los tabancos hay en el centro una hilera de numerosidad de mujeres sentadas en frente de sus braceros, donde sobre el comal hierven los lardos y se aderezan las enchiladas. Atrás, junto al soportal, se pone otra hilera de mesas con tazas, pan, lechugas, butifarras, aves desplumadas, piernas de venado; y sentado a las mesas o en turno de los braceros, el

pueblo bebe leche, café, atole, o en voraces dentelladas y afanoso mandibuleo engulle ciervos, pavos, gallinas, tocino, malcocinado y enormes trozos de ternera. Chillan las fritadas, y se difunde en toda esa calle y el soportal inmediato aquel olor de embutidos y botagueñas.

"Toda la noche se come, todo el pueblo cena, se ahita y se da fuerzas para una embriaguez hasta la amanecida.

"La víspera de la Ascensión del Señor, principal día de la feria, afluye mayor número de visitantes; se despueblan los lugares circunvecinos, y la gente no cabe en la villa. Los mesones, atestados de forasteros, no da lugar a nuevos huéspedes; las fondas no tienen para alimentarlos; presto quedan desmantelados los tabancos, sin satisfacer a su parroquia. En los pórticos y soportales no hay dónde poner un pie, sino sobre otro de persona sentada o que pasa; en el jardín apenas si puede moverse aquella masa de seres humanos que pasea; las calles adyacentes son estrechas para la irrupción del gentío que empuja y arrolla a los tomajones, jugadores y curiosos de que están rodeadas las mesas de ruletas, licores y refrescos; el ancho atrio del templo cubierto está de seres humanos, sentados o acostados.

"Inmensa muchedumbre se agita toda la noche en la plaza y en torno del templo.

"En el atrio se eleva altísimo castillo de pólvora, cuyo incendio mantiene a la multitud en expectación hasta la mitad de la noche. Los corredores de fuego se suceden de la torre a la casa municipal, las cámaras dejan oír a largos intervalos su ronco trueno como de cañón, y los cohetes hienden el espacio y traquean en las alturas, o se deshacen en estrellas titilantes de colores, en el fondo del espacio oscurecido, y caen a manera de bólidos.

"En mitad de la noche se incendia el castillo; se llena de refulgentes resplandores, formados por las girándulas en sus rápidas vueltas; se cubre de estrellones blancos, azules, rojos, violáceos; se deshace en áureo polvo; chirría al despedir el aire comprimido entre sus bombas, y se corona de rayos, despidiendo cohetes que centellean entre las altas sombras y atruenan las alturas en el silencio de la noche. La torre del templo se recorta en las tinieblas del espacio, iluminada de brillantes colores por

las luces policromas del castillo. En torno a éste se difunden sus vívidas claridades, sus radiantes fulgores, dejándonos ver las mil caras que le contemplan, rojizas, azuladas, verdosas, y distinguimos entre la multitud a personas conocidas, embelesándose en aquella quemazón lúcida, preñada de colores, de llamas, de chispas, de truenos y de nubes luminosas.

"Parte del pueblo duerme en el atrio, en el jardín, en los pórticos, en las calles inmediatas; sobre las mantas donde se tiende el pescado, al pie de los sacos donde se le guarda; sobre las mesas desnudas los chicuelos, y debajo de éstas los adultos. Familias completas están apiñadas, hechas racimos, mientras otra parte del pueblo, la más numerosa, prosigue en los juegos, se pasea en el jardín, bebe y baila hasta el nuevo día.

"Las comparsas de indios, venidas de las cercanías, a la puerta de la iglesia empiezan, desde el amanecer del día de la Ascensión, su acompasado y simétrico danzar, al son de violines gemebundos.

"Entarascados los matachines con su gaitería, llevan en la cabeza un plumero reluciente de espejillos, almilla morada, nagüilla corta con lentejuela, cuentas, cascabeles y otros pelitriques, media rosada o blanca y cendales nuevos. Al hombro, gran mascada de vivos colores y negra y larga cabellera; a la espalda la aljaba, y en las manos sonaja, arco y flecha.

"Dispuestos en dos filas para danzar, suenan los violines con notas lastimeras, como llanto, como súplica llorosa, y empiezan los ordenados movimientos, las acompasadas evoluciones, con las que trazan mil figuras, acompañando el son triste e igual de los instrumentos con el de los pies y las sonajas. En mitad de la danza despiden alaridos, se hincan de rodillas, se tiran de bruces, levantan las manos al cielo en vueltas y saltos; apuntan con las flechas y hacen ademanes de dispararlas; se cruzan, y se rodea de ellos al viejo enmascarado con una carantamaula de cretino, el monarca de lengua cabellera cana, director de aquella comparsa emplumada, crinada y vestida de todos colores.

"Pasadas las misas, se estaciona el baile en el interior del templo, en donde las comparsas penetran danzando.

"Ese día el furor de la feria llega a su último límite, el entusiasmo a su más alto grado: la bacanal del día es igual a la de

la noche, no cesan el baile, el juego, la embriaguez, el paseo de tumultuoso concurso en los pórticos y en la plaza.

"Después de la Ascensión va decayendo la feria; empieza a dispersarse la muchedumbre y el domingo siguiente concluye todo; el lunes vuelve a su antigua soledad y quietud la villa."

IV

El mariachi, habiendo aparecido en Santiago Ixcuintla, Nayarit, entonces perteneciente al estado de Jalisco, a mediados del siglo pasado se dio a conocer en Cocula y pronto se extendió por todo el sur de Jalisco y Colima, amalgamando el sentir bravío del mexicano y sintetizando en lograda y policroma expresión la pasión campirana, que bien puede decirse que es el fiel representante del folklore nacional.

Los mariachis de Cocula son los que al presente han alcanzado mayor celebridad.

V

El mariachi hace su aparición oficialmente en la capital mexicana en el año de 1926 cuando en la vernácula Plaza Garibaldi funda El Tenampa el señor Juan I. Hernández, de Cocula, Jalisco. El citado personaje trajo consigo al maestro Concho Andrade y, con él, al primer mariachi. Después llegan los hermanos Cirilo y José Marmolejo con sus respectivos solistas para triunfar en la república mediante el poderoso recurso de la radiodifusión.

Don Emilio Azcárraga Vidaurreta funda la XEW el 18 de septiembre de 1936 y como tiene por norma difundir la música típica mexicana da cabida a sus principales exponentes y surge la oportunidad de dar a conocer internacionalmente lo mejor de nuestra inspiración.

Irma Vila, la reina del falsete, va a España con el Mariachi Ameca y todos sus integrantes se casan con aristócratas euro-

peas: condesas y marquesas, al decir de Aníbal Gallegos en su obra *Nosotros los mexicanos*.

A su vez, y años más tarde, Marcelino Ortega y su mariachi acompañan en triunfal gira por las principales capitales del orbe al Ballet Folklórico de México, dirigido por Amalia Hernández.

El mariachi mexicano ha tenido el privilegio de ser el mejor embajador que hemos enviado al extranjero. José Pulido, Pepe Villa, Silvestre Vargas, Román Palomares, etcétera, han dado impulso a la inspiración nacional por los vuelos de la internacionalidad y la fama merecida.

El mariachi ha propiciado la aparición de portentosos maestros de soberbia inspiración, tales como: Pepe Guízar, José Alfredo Jiménez, Rubén Méndez del Castillo, Chucho Monje, Refugio Sánchez, Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Rubén Fuentes, Pepe Albarrán, Ventura Romero, Felipe Bermejo, etcétera.

El padre de Silvestre Vargas intervino activamente en la transformación del mariachi al aumentar el número de violines, agregar la vihuela y suprimir el tamborcillo y la flauta.

Por razón de agrado y predilección interpretativa, los nuevos grupos fueron adoptando algunos instrumentos de viento como el clarinete, el saxofón y la trompeta; esta última prevalece invariablemente en el mariachi moderno a instancias del tapatío José Marmolejo.

El mariachi actual está compuesto por cinco violines, dos trompetas, un guitarrón, una guitarra de golpe y una vihuela. A veces, suele agregársele un arpa sin resultar inoportuna su inclusión. El trovador solista es necesario vitalmente en las interpretaciones cantadas, aunque también el género femenino está en el presupuesto.

Ciertas interpretaciones, como los sones colimenses y jaliscienses, requieren el concurso de varias voces, y esos cuatro o cinco cantantes lo suelen ser por regla general los guitarristas y violinistas.

El mariachi, puesto a prueba en su manejo instrumental, suele ejecutar de memoria obras clásicas bajo la magistral dirección de Román Palomares. Y se ha visto asimismo en la necesidad de leer complicadas partituras ante la batuta de Rubén Fuentes para interpretar los soberbios arreglos a "La

verdolaga", "La noche y tú", "Qué bonita es mi tierra" y demás piezas de instrumentación "caracoleada".

La música del mariachi, no obstante ser bravía y explosiva, suele asimismo suavizarse hasta la sublimidad en interpretaciones de corte romántico.

VI

Extendida se encuentra la creencia, entre propios y extraños, de que la típica voz "mariachi" con que se designa a los conjuntos tañedores de vihuela indígena y guitarrón, así como a los individuos que los integran en lo particular y que son el alma y el nervio de las mexicanísimas celebraciones en la no menos nuestra y entrañable provincia, principalmente en Jalisco y la imponderable Guadalajara, procede del vocablo francés *mariage* que significa matrimonio, casamiento, boda, etcétera—según escritores e historiadores, entre ellos don Leovigildo Islas Escárcega y el licenciado José G. Zuno—, ya que los galos, durante la intervención en Jalisco, acostumbraban celebrar su boda con música regional.

Rafael Méndez Moreno, en *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, en primer lugar, disiente de las afirmaciones de los investigadores y asienta que tanto los naturales de Cocula como los de sus contornos fueron completamente hostiles a los invasores; en segundo término, que muchos años antes de su llegada a la región a dichos conjuntos musicales ya se les conocía con el nombre de mariachis.

Por su parte, el licenciado J. Ignacio Dávila Garibi, en *Investigaciones lingüísticas*, t. III, pp. 291-293, ha escrito:

Con este vocablo que tiene todo el aspecto de coca se designa una música típica, bulliciosa y alegre que últimamente ha conquistado muchos laureles en todo el país. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

En mi concepto el vocablo "mariachi" es coca, muy coca, por más que algunas personas, cuya opinión soy el primero en respetar, la consideran de origen francés.

Continúa diciendo el licenciado Dávila Garibi:

Personas de crecida edad con quienes cultivé amistad en Cocula a fines del siglo XIX y principios del XX las interrogaba con frecuencia sobre cosas del terruño y me decían que los mariachis eran antiquísimos y que siempre habían tenido el mismo nombre...

No debe extrañarnos que el licenciado Dávila Garibi haya soslayado las fuentes de información escrita y haya preferido manejar fuentes orales, pues su arraigado provincialismo jalisciense le impidió darnos la etimología y el origen del mariachi mexicano, ya que en otra parte sostiene que el mariachi se llama así por el antiguo nombre de cierto árbol de nombre cora.

VII

Etimología del nombre. La palabra mariache o mariachi se deriva de la lengua pinutle mariache, lengua hermana de la cora del grupo yuto-náhuatl, que significa tarima, entablado, estrado o suelo movable.

El vocablo pinutle mariache (tarima) tiene su origen en un árbol del noroeste de México que pertenece a la familia de las acacias, de donde se hacían las cajas de resonancia o tarima para sus bailes los habitantes de esa región de Alica o del Nayar.

El nombre pinutle se conserva en dos ranchos de Rosamorada, uno de Tecuala y uno de Santiago Ixcuintla todos llamados mariachis, lugares que tienen su origen antes de la conquista.

En un principio el mariache o mariachi no sólo era el conjunto musical como ahora lo conocemos sino que lo componían la tarima, la pareja y los músicos.

Los mariachis de Santiago Ixcuintla, Rosamorada y otras poblaciones comprendían la tarima, entablado, estrado o suelo movable en que bailaban las parejas en las fiestas alegres jarabes al son del arpa, vihuela, violín y tambora, que un conjunto de músicos rurales y empíricos tañían, inspirados en el apacible y romántico ambiente bucólico. Pero al extenderse el

mariachi a las regiones circunvecinas de Jalisco, Colima y Michoacán sólo llega el conjunto musical desprendido de la tarima y la pareja.

Ahora bien, no me mueve el afán de quitarle a Jalisco la gloria de ser los promotores del mariachi, sino demostrar que el vocablo mariachi no es de origen francés sino mexicano.

Bibliografía

- Barrios de los Ríos, Enrique, *Paisajes de occidente*, Sombrerete, Zacatecas, Biblioteca Estarsiana, 1908.
- Dávila Garibi, José Ignacio, "Recopilación de datos acerca del idioma cocay de su posible influencia en el lenguaje folklórico de Jalisco", en *Investigaciones Lingüísticas*, núm. 5-6, t. III, México, 1935, pp. 248-302.
- Lumholtz, Carl, *El México desconocido*, t. I, México, Publicaciones Herrerías (Ediciones Culturales), 1945.
- Méndez Moreno, Rafael, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, México, B. Costa-Amic Editor, 1961.
- Pérez González, Julio, *Datos geográficos y estadísticos del territorio de Tepic*, Tepic, Imprenta de Retes, 1894.
- Retes, Miguel, "Apuntes de un viaje. Santiago Ixcuintla (Departamento de Jalisco)", en *Museo Mexicano*, segunda época, México, Imprenta Litográfica de Cumplido, 1 de enero de 1845, pp. 1-6.
- Riesgo, Juan M. y Antonio J. Valdés, *Memoria estadística del estado de Occidente*, Guadalajara, Imprenta a cargo del C. E. Alatorre, 1828.
- Zuno, José Guadalupe, *Las artes populares de Jalisco*, Guadalajara, Ediciones Centro Bohemio, 1957.

Los mariachis*

Juan S. Garido

En 1929 vino a México un grupo de mariachis que introdujo hermosas canciones jaliscienses y algunos sones, tales como "La rueda", "El caporal", "Eres alta y delgadita" y "El muchacho alegre". Conviene decir que entre los grupos de músicos llamados "mariachis", procedentes del estado de Jalisco, existía y aún persiste una marcada rivalidad, sobre todo entre los de Cocula y los de Tecalitlán. Desgraciadamente los mariachis pasaron desapercibidos, tal vez por su presentación, y regresaron a sus lares, esperando una mejor ocasión para volver a México.

Sobre el uso de la palabra mariachi, recogemos una versión atribuyéndola a la época de la invasión francesa. Se dice que fueron los militares franceses quienes aplicaron este apodo a los grupos de músicos ambulantes, porque los utilizaban para festejar sus matrimonios, que en el idioma francés se denominan *mariages*.

Feliz Ramos y Duarte, en su *Diccionario de mejicanismos*, publicado en 1895, introduce la palabra mariachi, dándole el significado de "fandango" o "baile de la gente del pueblo". Por su parte, don Gaspar Vargas, fundador del famoso Mariachi Vargas, allá por 1898, dice que cuando él formó su grupo de mariachis, ya éstos eran llamados con este nombre desde tiempos remotos. J. I. Dávila Garibi, en sus *Investigaciones lingüísticas*, t. III, pp. 291-293, dice:

*Publicado en *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos (Ediciones Especiales), 1978, pp. 66, 99, 116-117, 119, 168 y 174.

Con el vocablo mariachis que tiene todo el aspecto de coca, se designa una música típica, bulliciosa y alegre que últimamente ha conquistado muchos lugares. Data de tiempo inmemorial y tuvo su cuna en Cocula, Zacoalco y otras poblaciones jaliscienses que en lo antiguo formaron parte de la nación coca.

Los instrumentos primitivos del mariachi, eran dos violines, una vihuela chica, un guitarrón de golpe, arpa y tambora. Después se suprimió la tambora y poco a poco fue desapareciendo el arpa y, en cambio, se han introducido guitarras y trompetas.

Yo dudo que estos músicos de Jalisco hayan permitido que les llamasen mariachis por el hecho de ser llamados por los franceses a amenizar sus *mariages*. El hecho es que hoy encontramos en todos los rincones de México a estos popularísimos músicos y se han extendido poco a poco por muchos países del mundo.

En 1934 llegó a México, decidido a quedarse para siempre, Silvestre Vargas con su mariachi. Ya había visitado esta ciudad en 1932, pero se tuvo que regresar a Tecalitlán, su ciudad natal, por no haber encontrado ambiente propicio. Pensó Silvestre que su grupo de mariachis no había interesado por ser demasiado pequeño. El grupo original estaba formado por dos violines, arpa y una guitarra de golpe, ésta a cargo de su padre, don Gaspar Vargas, fundador del conjunto. En 1934, Silvestre se presentó con cuatro violines, arpa y guitarrón, tocando y cantando a la vez los viejos sonos jaliscienses. Sus músicos vestían trajes de charros, de dril, "bien bañaditos", según nos contara Silvestre.

Esta vez sí gustó su grupo y más tarde añadió a su elenco una vihuela sexta, una guitarra y una trompeta, para ingresar en la XEW, radiodifusora en la que ya trabajaba José Marmolejo con su Mariachi Tapatío.

Respecto a José, hemos de decir que había llegado a México con su tío Cirilo Marmolejo y Concho Andrade en 1927. Estos artistas son los que nos da a conocer don Fernando Ramírez de Aguilar (Jacobo Dalevuelta) en su libro *Estampas de México* (p. 183). A éstos hay que agregar a Salvador Flores, vihuelista; Pablo Gómez, clarinetista; Casimiro Contreras y Antonio Parti-

da, violinistas, y Agapito Ibarra. Todos, menos José Marmolejo, regresaron a Cocola, de donde vinieron.

El Mariachi Vargas fue fundado en 1898 por don Gaspar Vargas y tocaba, para iniciar sus actuaciones, oberturas y luego sones como "El cuatro", "Los arrieros", "El pasajero" y corridos de su región.

El compositor que obtuvo en [1951] el Disco de Oro, José Alfredo Jiménez, nació en Dolores Hidalgo, Guanajuato, en 1926, y había llegado a la ciudad de México alrededor de 1946. Desde su aparición en nuestro cancionero cultivó la música ranchera, y fue gracias a sus melodías y su muy grata inspiración de vigoroso sabor mexicano que el *rock and roll* encontró aquí una barrera permanente que no pudo arrasar; el reinado de este joven compositor fue tan largo como él lo quiso conservar.

Se podrá argüir que en sus primeras canciones hay un ambiente pesado de cantina, pero en todo caso hay sinceridad en sus temas que revelan un corazón templado, y todas sus canciones tienen un hondo sentimiento muy común en el pueblo mexicano.

Tantas fueron las composiciones suyas publicadas en 1951, que hemos preferido incluirlas en la lista general correspondiente a los compositores ya conocidos. La canción que lo sacó del anonimato fue "Yo", primera que le fue grabada:

Ando borracho, ando tomado
porque el destino cambió mi suerte,
ya tu cariño nada me importa
mi corazón te olvidó pa siempre.

Fuiste en mi vida un sentimiento
que destrozó toditita mi alma,
quise matarme, por tu cariño,
pero volví a recobrar la calma.

Yo, yo que tanto lloré por tus besos,
yo, yo que siempre te hablé sin mentira,
hoy sólo puedo brindarte desprecios,
yo, yo que tanto te quise en la vida...

Las canciones editadas en 1951 por José Alfredo Jiménez fueron: "Como un criminal", "Cuando el destino", "Cuando juega el albur", "Cuatro caminos", "El arrepentido", "Ella", "Ella volvió", "Esta noche", "La que se fue", "Mi despedida", "No estoy vencido", "Nuestra noche", "Qué suerte la mía", y "Viejos amigos", todas ellas rancheras.

[En 1952] Rubén Fuentes, joven violinista y compositor originario de Ciudad Guzmán, con grandes conocimientos del folklore musical de México, fue el creador del bolero ranchero, que aunque muy discutido, permitió a los conjuntos de mariachis acompañar a cantantes del género tropical con un sabor nacionalista.

1968 fue el año de la XIX Olimpiada, celebrada en la ciudad de México, y unida a ésta se llevó a cabo una Olimpiada Cultural. [...] En la ceremonia de clausura, un grandioso coro cantó "La golondrina", de Narciso Serradel, y todos los atletas que tomaron parte en la Olimpiada desfilaron ante más de cien mil espectadores reunidos en el Estadio Olímpico Universitario, al compás de los sones jaliscienses que tocaron nuestros mariachis. Fue un espectáculo inolvidable que millones de personas pudieron presenciar gracias a la televisión mexicana.

El 27 de agosto [de 1969] falleció en esta ciudad capital don Gaspar Vargas, creador del famoso Mariachi Vargas, a la edad de ochenta y ocho años. Este hombre, bigotón, que parecía hecho de roble, nació en Tecalitlán, Jalisco, y a la edad de dieciocho años fundó, con Refugio Hernández, Manuel Mendoza y Lino Quintero, el que llegaría a ser el mariachi más famoso del mundo, gracias a sus difundidas grabaciones. Tocaba el guitarrón como a nadie he escuchado y cantaba con el entusiasmo de un muchacho. Cortó su carrera artística en 1955, cuando se hizo cargo del notable conjunto musical su hijo Silvestre Vargas. Este mariachi ha acompañado a todos los intérpretes de canciones rancheras, y posee un estilo propio que ha puesto de moda, promoviendo expresiones similares como la que ha adoptado con gran éxito Herb Alpert.

El Mariachi Coculense*

Dolores Roldán

Renglones del "Decálogo del nayarita":

El actual Jalisco (municipio) ubicado entre Tepic (capital) y Compostela (municipio), dio el nombre a la hermana entidad federativa de Jalisco. También procede de Nayarit el nombre de los músicos conocidos como mariachis, que a principios del siglo pasado se dieron a conocer en Cocula, capital del pueblo coca. El nombre coca se conserva en dos ranchos de Rosamorada en Tepic, uno de Tecuala y uno de Santiago Ixcuintla todos llamados mariachis.

El licenciado Corona Ibarra (nayarita) localizó los cuatro mariachis de Nayarit; se llaman así por el antiguo nombre de cierto árbol, nombre cora según el licenciado Dávila Garibi y el ingeniero López Portillo. Mariachi eran las tarimas en que bailaban las parejas en las fiestas, rodeadas por los músicos, las cuales es posible que se hicieran con los troncos de esos árboles. Cree que las tarimas son prehispánicas porque vio danzar en ellas a los coras en un caligüey de Jesús María.

Circunstancias de nombre y cosas contenidas entre renglones del "Decálogo del nayarita" y la investigación del licenciado Corona Ibarra, publicado por el doctor Gutierre Tibón (*Excelsior*), identificadas y enlazadas dentro de la norma científica, aclaran hipótesis y amplían la materia; su lógica permite especular, casi apoyar, que el mariachi es mutación de conjuntos musicales aborígenes.

* Publicado en *Teonanacatl (camita divina). Cuentos antropológicos*, México, Orión, 1975, pp. 111-117.

Las continuas investigaciones señalan primacía a Nayarit como cuna del típico mariachi, sin que resten a Cocula, Jalisco, el mérito de adopción y difusión desde principios del siglo pasado; este desglose de Nayarit y Jalisco obedece a la actual geografía política; antaño formaron una unidad en la Confederación Chimalhuacana, clasificada en las altas culturas preamericanas; obviamente, ya quedó asentado el origen del topónimo del actual Jalisco.

En el pueblo de Cocula el arraigo del mariachi fue determinante; es historiografía imprescindible en festividades y, sobre todo, en zapateados de competidores en equilibrar sobre la cabeza un vaso lleno de licor. Resonante de la rebeldía jalisciense frente a la Intervención francesa resulta el conocido estribillo:

Dicen que por el Naguachi,
no puede pasar ni un güero
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

Indiscutible al trasplante del mariachi en esta ciudad capital es la transformación de la Plaza Garibaldi. Al finalizar el siglo XVII, cuando reducidas a tres acequias principales las vastas lagunas de lo que fuera Tenochtitlan, una corría en la parcialidad tlaquechiucan, ámbito de la pobre parroquia de indios dedicada a la Asunción de María Santísima, desde entonces conocida como Santa María la Redonda. La acequia formaba frente a la iglesia una laguna pantanosa extendida hacia el oriente, llegaba al actual mercado La Lagunilla, traducción al castellano del antiguo barrio tezcatzonco o atezcatzonco (espejito o lagunilla), punto fronterizo Tenochtitlan-Tlatelolco. Desecadas las tres acequias durante el siglo XIX, fue baratillo toda el área, similar al de Tepito, con pobladores nativos reducidos a vergonzantes apiñados en populosas vecindades, los necesarios estanquillos, varias peluquerías y piqueras; al callejón cerrado se le llamó Plaza de Santa Cecilia como abogada de los músicos comerciales allí reunidos.

Hasta aquí, el esbozo histórico sirve de cuadro de fondo al cuento modelado en la pintoresca vida de don Cirilo Marmolejo,

director del conjunto musical llamado mariachi, primero que llegó a esta ciudad capital de México.

Finalizaba el siglo pasado. Precisamente en Tecolotlán, Jalisco, en 1895, al matrimonio campesino le brotaba un amanecer y otro vástago, al momento de oírse el canto del nahual, representado en el precioso huitlacoche, primo del ceniztle (aves y nombres prehispánicos); su encantamiento selló la mente del niño.

Siete años cumplía Cirilo, ya era novicio en la agricultura dentro del templo campirano, su discernimiento recién estrenado en la silvestre sinfonía, señalaba a su nahual o huitlacoche, el más deleitoso entre las parvadas canoras; lo oía desde el irradiar el equinoccio primaveral, estallado su canto en saludos al sol, en la medida que la luz desleía las estrellas matutinas y vespertinas; el retrechero liririo, liririo, tachum, tachum, lo igualaba el niño a la vihuela rasgueada por su padre; de ahí que le resultara el más encantador juego la faena de sembrar los mágicos maicitos al ritmo marcado por su nahual. Solamente la ausencia del sol los separaba, el ave cerraba los ojos y guardaba sus notas en los latidos cardiales; Cirilo continuaba saturado en melodía y armonía al lado de su padre que aderezaba las jaranas del pueblo.

Padre y nahual, vigorizante de la lírica infantil, echaron por tierra los proyectos para el futuro, cifrado únicamente en los bienes que prodiga el campo. Sin abandonar del todo las siembras, el señor formó un conjunto con Cirilo y dos parientes, respectivamente pulsadores de violín, vihuela, arpa y tambora; amenizaban nacimientos, bautizos, casamientos, sepelios, etcétera; jornales y ventas de música sumaban exiguo monto de centavos que, naturalmente, desvanecían los sueños del niño acentuados en el adolescente, esperanzados en el estudio de las esbeltas notas del pentagrama para tañer todos los instrumentos; el jovencito se limitó a asimilar lo que empíricamente podía, y demostró su empeño en el primer concurso organizado en Tecolotlán; suyo fue el primer lugar.

La tierra que sus manos acariciaban al ritmo del canto de su nahual, tierra prieta bendita, mágica al beso de la lluvia le devolvía flores y frutos, perfumes y colores. Ese año de 1915 su posesión era causa del olor a pólvora, del derramamiento de

sangre de sus hermanos de raza. Él amaba la tierra, él también la defendería. Consideró privilegio incorporarse entre los defensores de Guadalajara, y más al recuperarla; continuó combatiendo en el Bajío, siempre en las filas del íntegro jalisciense general Manuel M. Diéguez. Una herida en una pierna lo convirtió en lastre, razonable dejó el fusil y volvió a empuñar los aperos agrícolas, tanto o más necesarios para servir a la Revolución. Soldado desconocido en el combate y en el campo, fue fiel servidor a la patria y en ambas tareas hizo compatible su vocación musical nunca abandonada.

Del trauma del tremendo movimiento mejoraba México, el humo de la devastadora pólvora se despejaba, el sol transparente a la acuarela del paisaje. La vida tomaba su curso y había tiempo para recibir sorpresas halagadoras; eso le ocurría a Cirilo cuando, de paso por su comarca, distinguido funcionario del gobierno gustó definitivamente del novedoso folklore y lo invitó para presentarlo en la ciudad capital, en varias fiestas charras. Liquidados los servicios y costeadado el regreso a la provincia, Cirilo dispuso quedarse a probar suerte.

Entonces eran los años veinte, todavía presente la descripción de "La suave patria" que viera Ramón López Velarde.

La ciudad capital dignamente la caracterizaba la majestuosa Catedral, sombreada con gigantes fresnos, miraba hacia abajo en derredor al Palacio Nacional, el Ayuntamiento (Departamento Central, edificio antiguo), Portal de las Flores (allí construido el moderno gemelo del anterior), Portal de Mercaderes y Monte de Piedad, al centro la Plaza de Armas (hoy Plaza de la Constitución, antiguo Zócalo) trazada en jardín con fuentes y bancas; en el lado poniente el quiosco oficina terminal de los tranvías eléctricos urbanos y suburbanos, mismos inaugurados por don Porfirio Díaz, sucedían en el servicio de transporte a los "trenes de mulitas" desplazados del centro, principalmente corrían entre Tepito y el mercado de La Merced. En las calles adyacentes a la Plaza de Armas había sitios de carretelas pomposas y descuajaringadas. En el atrio de la Catedral, frente al Monte de Piedad, establecido el quiosco de las flores, casi era monopolio de las coronas funerarias.

Tepito, Candelaria de los Patos, Plaza Garibaldi hasta el mercado La Lagunilla, de siniestra fama por su pecado de

albergar a los descendientes de los orillados nativos, convertidos en vendedores ambulantes que proliferaban por toda la ciudad ofreciendo con pregones su pobre mercancía: "¡Mercarán Chichicuil's viv's!"; "¡Carbón d'incinooooooooo!"; "¡Mercará epazote, yirbagüena, pata lión, celantro, marchantita!"; "¡Pato, rana, acocile, mérquelo!"; "¡Su cempanxúchil!"; "¡Tirrrra d'hojjjjja pa'maceta!"

En las populosas vecindades la chamacada asediaba a los cambalacheros que daban pedazos de melcocha por ropa usada limpia o sucia; lo mismo que el ingenioso vendedor de azucarillos o piloncitos de azúcar granulada blanca y rosa; al precio de un centavo obsequiaban estribillo y verso de su propio cuño, siempre agradables:

Versitos a fierro,
canciones a rial,
pa las personas
que gusten comprar.

Las mujeres son como los alacranes,
cuando no le ven dinero a los hombres,
paran la cola y se van.

De los cilindros brotaban sus notas del embozo nocturno, más que alegres eran tranquilizadoras.

En esta poesía de todos los espacios, Cirilo y sus compañeros se sintieron adoptados. Sin embargo, su intención de agregarse a los músicos de la Plaza de Santa Cecilia era rechazada, barrera duplicada con la indiferencia que recibían de la demás gente. Soportados penurias y ayunos resistían, algunas veces dueños solamente de hambre; recoger colillas de cigarros fue el único recurso. Deambulantes por todas las calles, en una esquina el público los rodeó y obsequió monedas; esto animó a los dueños del restaurancito allí establecido para admitirlos; cinco centavos por pieza, ya era algo. Un día, un comensal los invitó a seguirlo a la cantina, estimulada su sensibilidad con tequilas, se deleitó con el rústico repertorio de "El ausente", "Las copetonas", "El pedregal", "El peine", "La loba", "El toro viejo", "El jilguero", "El tecolotito" y "El palmero" que pidió varias veces y cantó:

Palmero sube a la palma
y dile a la palmerita
que del coco más tierno
le baje el agua al arriero.

Como que te vas,
como que te vas,
como que te vienes,
pero vida mía
que borrachera tienes.

A Cirilo le brillaron en las manos los primeros 100 pesos de pura plata que le entregó su benefactor, ángel de la guarda o nahual.

Estudiantes y proletarios, auténticos admiradores, asistían al restaurancito, cantaban alegres e ingenuas letras de las canciones y danzaban a los acordes del mariachi. Seguro de que los capitalinos le habían abierto su corazón, en honor a la tradición de los conjuntos, cambió el nombre de Mariachi de Tecolotlán por Mariachi Coculense. Dilatada su popularidad por la vernácula sabrosura musical, llegó a los consagrados; demandaron su armonía el primer trío ranchero de las Hermanas Garnica Ascencio, Lucha Reyes y otros, se sumaron disqueras y estaciones de radio, altas esferas sociales y de allende fronteras mexicanas. Deferente con su representación musical, ganó un certamen para Jalisco.

Humilde como siempre, le pareció apropiado volver a insistir; concentrarse en el barrio de Garibaldi; la oposición de sus congéneres continuó. Previsores del éxito, los dueños de la cantina El Tenampa, de ese barrio, lo invitaron a situarse en las puertas; en esta forma se estableció el mercado del musical mariachi. La fama lo coronó y benefició a todos los músicos, la mayoría imitó los trajes con sombrero, pantalones y zapatos charros, guayaberas y sarape al hombro, y la típica orquestación con tres violines, dos vihuelas, una guitarra y un guitarrón.

Aflorado su lirismo en el estrato de la pobreza, penetró en la élite de los gobernantes, de ellos tenía en sitio destacado de su caso la fotografía del general Lázaro Cárdenas, en medio de su conjunto musical, y sonriente recordaba de cuando acompañaba con la guitarra al general con su canción favorita:

Adonde andará
esa negra consentida
que algún día recordará
el tiempo en que nos quisimos.

Por última vez,
muchos besitos nos dimos,
¡Qué negra tan ingrata,
se fue y no me dijo adiós!

Don Cirilo Marmolejo, de bohemia espiritual, incompatible con las ambiciones demagógicas, en el equinoccio de otoño de 1960 guardó su poesía en su corazón como la hacía su nahual el huitlacoche, y quedó su vida como una vihuela rota. El adiós para siempre se lo cantaron sus hijos y amigos junto a la fosa:

México lindo y querido,
si muero lejos de ti,
que digan que estoy dormido
y que me traigan aquí...

A dónde irán las golondrinas
que de aquí se van...

Testimonios*

Roberto Franco Fernández

I

Bajo este rubro inicio nueva serie de artículos acerca de Nabor Rosales Araiza, el inspirado autor del son "El Camino Real de Colima". En ellos aparecerán datos desconocidos que ratifiquen mi tesis de que él es efectivamente el compositor de infinidad de sones entre los que se encuentra "El Camino Real de Colima".

Los datos proceden de la prensa de la antigua Zapotlán, uno de cuyos periódicos se ocupa semanalmente del compositor y de personas que lo conocieron. Creo que estos testimonios disiparán cualquier posible duda que exista al respecto.

Para empezar diré que Feliciano Rodríguez Palomino es un músico retirado. Nació el 6 de agosto de 1898 y actualmente radica en San Gabriel, Jalisco, en donde el sábado 17 de abril tuve oportunidad de platicar con él.

Su padre Espiridión Rodríguez Galván lo inició en el aprendizaje de la guitarra en 1906, enseñándose a tocar posteriormente arpa y violín. Espiridión dirigía a la sazón un mariachi integrado por Fortino Castillo oriundo de Tapalpa quien tocaba arpa; Merino García de Tuxca, quien se encargaba del pistón o trompeta; Petronilo Peralta de Ciudad Guzmán violinista y los hermanos Estanislao y Fernando Díaz, de San Gabriel también violinistas.

Comenzó a tocar con su padre cuando frisaba entre los doce y los trece años de edad. En 1913 Nabor Rosales Araiza lo invitó

* Publicado en *El Occidental*, Guadalajara, 2 de mayo de 1976, pp. 2 y 6; 9 de mayo, pp. 2 y 14; 16 de mayo, pp. 2 y 8; 23 de mayo, pp. 2 y 5; 30 de mayo, pp. 2 y 8; 6 de junio, pp. 2 y 10; 13 de junio, pp. 2 y 8; 27 de junio, p. 2; 4 de julio, p. 2; 11 de julio, pp. 2 y 9.

a reforzar su mariachi. En esta forma empezó a acompañarlo a cuanta gira hacía por el sur de la entidad y el vecino estado de Colima. Fue así como viajó a Zacoalco, Sayula, Ciudad Guzmán, Tuxpan, Tecalitlán, San Gabriel, Tonaya, Tenamaxtlán, etcétera.

Con acentuada emoción recuerda al maestro que murió en el olvido en su natal Copala. Asevera que Nabor era indígena y que usaba calzón blanco. En la mejilla izquierda de su faz redonda, en donde aparecía un bigote que iba de oreja a oreja, tenía un gran lunar poblado de abundante pelo.

En las bodas, acota, fue único para eso de improvisar valonas, o versos, que en honor de los recién casados cantaba acompañado de su inseparable violín. Hace hincapié en el extraordinario don que poseía para componer sonos.

Con la sencillez y franqueza que lo caracterizan reprueba el inmoral proceder de quienes han pretendido apropiarse su música. Para él esto es censurable.

II

Feliciano Rodríguez Palomino no sólo reprueba el inmoral comportamiento de quienes han hecho aparecer como propia la música de Nabor Rosales Araiza, sino que da nombres. Para confirmar lo que dice y en esto coincidieron los hijos del compositor, añade que algunos conjuntos musicales han alterado hasta la letra. Con cierto esfuerzo recita la letra original de algunos sonos y al escucharla juzgo que tal vez esa alteración se deba a la marca de picardía que tiene, al grado que para poder cantarla ha sido necesario hacerle radicales o totales cambios.

En el transcurso de la conversación evoca a los Plateados de San Sebastián, hoy Gómez Farías, un singular mariachi que tocó a principios de siglo. Su nombre provino de las profusas decoraciones de plata que traían. En la indumentaria lucían abundantes conchitas y adornos de ese metal lo mismo que en los violines. Relucientes en vestimenta e instrumentos, cuando tocaban abrían unas sombrillas que llevaban y bajo ellas interpretaban las melodías de la época.

Petronilo Peralta, a quien ya me referí anteriormente, trabajó en ese mariachi. Tanto él como cada uno de los integrantes del predicho conjunto, recibieron el nombre de Plateados.

Feliciano, cuando comenzó a acompañar a Nabor en sus giras, conoció a los Plateados y los oyó interpretar "El Camino Real de Colima". Basado en sus afirmaciones y por datos y fechas que he logrado cotejar, juzgo que Nabor compuso ese son en la primera década del siglo, o entre los años de 1909 y 1912. Claro que estas conjeturas están sujetas a rectificaciones cuando se tengan más elementos de juicio.

Durante los años que le tocó trabajar al lado de Nabor, le cupo el honor de estrenar doce sones debidos a la inspiración del compositor de Copala. Sus nombres son los siguientes: "Zacoalpenca", "La amapolita", "La Margarita", "La Pancha", "Severiana", "La zamba", "La loba", "El huaco", "El calero", "El tejero", "El tildio" y "El cangrejo".

Recuerda que además de los sones anteriormente citados, compuso "El Camino Real de Colima" y estos otros: "El coco-nito", "La barranca", "La carreta", "El jabalí" y "El palmero".

Zacoalpan es un poblado de Colima. Se ubica al pie del Cerro Grande. Nabor se inspiró en sus moradores para componer la "Zacoalpaneca", cuya letra dice así:

Bonitas son las inditas
de ese mentado Zacoalpan,
con anillos y pulseras
y prendas de zacoalpaneco.

Yo ya me voy,
tú también te vas.
Adiós, india,
no me vayas a olvidar.

III

Federico Díaz García radica en Alista, Jalisco. Ahora próspero agricultor, en su niñez pasó días difíciles.

Su padre, Cipriano, prestaba sus servicios en la hacienda de San Isidro, distante de Alista unos dos kilómetros. Trabajaba de sol a sol para devengar un salario de 25 centavos al día.

Cuando se acercaba al patrón para que le pagara, permanecía descubierto y con la cabeza inclinada. Si inopinadamente levantaba los ojos para contemplarlo, le suspendía la raya y hasta la quincena siguiente.

Cipriano fue un hombre desheredado de la fortuna. En extremo pobre, daba con la familia una sola comida al día.

Contaba Federico con once años de edad en 1917, cuando Nabor Rosales Araiza lo invitó para que se incorporara a su mariachi. Comenzó a tocar séptima, instrumento que abandonó cuando Nabor lo enseñó a manejar el arpa.

Federico vestía en ese entonces humildemente y calzaba guaraches de cartón. Pronto Nabor le compró ropa diciéndole:

—Mira, en la música se mantiene uno bien. Aprende a tocar y nunca volverás a tener hambre.

Durante los dos años que trabajó a su lado, frecuentó el Toxin una o dos veces al mes. Fue asimismo al Paso Real, San Pedro, Tolimán, etcétera.

Recuerda que el mariachi actuaba en tapancos o tabladitos, contruidos *ex profeso*. Los espectadores rodeaban el escenario para escuchar y aplaudir al conjunto. Porque era todo un espectáculo verlo trabajar.

Federico, aleccionado por Nabor, al ritmo de la música agitaba el arpa de lado para otro con el pie sin que lo advirtiera la parroquia. Llegó a adquirir tal destreza en estos menesteres que los espectadores, intrigados, le preguntaban el por qué se movía tanto con el arpa cuando él tocaba. Jamás recibieron una respuesta satisfactoria, motivando que se creyera que aquello era obra sobrenatural.

Cuando alguna parte del son era de difícil ejecución, Nabor le daba a Federico una disimulada pisada con el pie para que dejara de tocar. Era la contraseña convenida a fin de que no desafinara. Venía luego nueva y discreta pisada y entonces el arpa proseguía con el rítmico y armonioso ajetreo.

Guarda del gran compositor gratos y vívidos recuerdos y asegura que al momento, en cualquier tono, interpretaba la

melodía que fuera en su violín. Las dotes innatas que poseía pronto le granjearon el merecido mote del As. A su conjunto lo conocían con el nombre de El Mariachi del As.

Tal denominación se la ganó a pulso. En toda la comarca no había nadie que lo igualara y menos aún que lo superara. Era único en ingenio, como músico y compositor.

IV

En cierta ocasión regresaban a Copala de Toxin y pasaron por Tuxcuasco. A la sazón tocaba en una huerta una orquesta, Naborse detuvo para escuchar la melodía que en ese momento aquélla interpretaba. Dijo al final señalando a su violín:

—Miren, eso que acaban de tocar yo no lo sé; pero lo llevo aquí en mi *tecomate*.

Cuando le preguntaron qué melodía era la repitió completa en el violín. Por algo le decían el As.

Y es que tocaba extraordinariamente bien. Usaba el violín con frecuencia y se valía de él para componer. Fueron en vida inseparables amigos y cuando murió, el maravilloso instrumento pasó a poder de un mariachi de Las Canoas, en donde tal vez olvidado como el maestro, lleno de polvo guarda las notas de un himno inmortal.

El multicitado instrumento era de reducidas dimensiones; pero Nabor lo manejaba con maestría. Cuando actuaba, de continuo le daba vueltas a gran velocidad con el meñique de la mano izquierda. Era parte del espectáculo, y maravillaba con esto a la clientela.

El compositor, como ya lo dije, fue único en la comarca y fuera de ella. Provocaba la hilaridad de todos cuando, valiéndose de su violín, pedía comida o el templador, siendo éste licor o ponche. Con el arco y oprimiendo las cuerdas con los dedos de la mano izquierda, decía con pasmosa claridad:

—Quiero comida; quiero vino; quiero ponche.

Sus deseos eran colmados de inmediato. Solícitos los dueños de la fiesta le servían el alimento requerido o la bebida anhelada para que aplacara el hambre o la sed.

Mas no se crea que era un ebrio consuetudinario. Bebía con moderación; aunque el indiscreto violín tornara a solicitar el templador, agotado éste.

Federico relata una anécdota que aunque chusca, ilustra ampliamente acerca de la facilidad extraordinaria que poseía para componer. Un día cualquiera, quizás del año de 1917, acababan de comer. El compositor tomó asiento en una silla, afuera, en el patio. De pronto se escuchó un terrorífico estruendo en el cielo. Los hasta entonces satisfechos comensales, asustados, salieron disparados creyendo que había llegado el fin del mundo. Unos cayeron de hinojos y se pusieron en cruz implorando misericordia mientras el resto, que tal vez ya habían descubierto en el cielo un extraño artefacto que producía el infernal ruido, caían boca abajo vociferando que había llegado el anticristo. Sobre los cielos de Copala hacía su aparición el primer aeroplano.

Nabor no se inmutó. Permaneció sentado. Cogió el violín y trajo la calma entre la familia y los músicos diciendo:

—No se asusten. Lleva tono.

—¡Cómo! —exclamaron todos al unísono.

—Sí, miren, aquí va. Ya agarré el tono. —Añadió pasando el arco por las cuerdas. Esa misma tarde estudiaban el son que bautizó con el nombre de "El avión". La letra dice así:

La golondrina en el viento
platica con el avión.
Le dice sus sentimientos
dentro de su corazón.

Vamos midiendo la altura
del aeroplano
a ver qué tan alto va.
Todos quedamos diciendo:
sabe cómo volará.

V

Dije que Nabor Rosales Araiza bebía con moderación; aunque al consumir el templador, ponche o licor, volvía a solicitar más

por medio del violín. Él explicaba el por qué de tal templanza con los siguientes versos jocosos que recitaba:

Aguas de las verdes matas,
tú me tumbas, tú me matas.
No bebas tanto, Nabor,
porque te hacen andar a g...

Las verdes matas a las que se refiere no son otra cosa sino los magueyes. Con las diferentes variedades que se cultivan, se fabrica licor en tabernas o fábricas que se hallan diseminadas en una extensa zona del sur de Jalisco. Los lugareños denominan a la bebida vino mezcal o vino de olla.

Nabor procedía de una familia en extremo humilde. Quizás no fue ni siquiera a la escuela. En su niñez aprendió a tocar en una forma por demás burda y rudimentaria. Un buen día cogió un bule o alacate al que le puso por cuerdas cerdas de caballo, instrumento que al correr de los años formaría parte de uno de sus mariachis, y lo acompañaba con una guitarrita de rastrojo.

Federico Díaz García quien como ya dije trabajó al lado de Nabor, platica tanto que da la impresión de que no va a agotar nunca las anécdotas y recuerdos que guarda del gran compositor. Casi han transcurrido sesenta años de que trabajó con él y aún se lamenta de haberse separado de su lado para ingresar a un mariachi que se formó en Alista.

Nabor jamás le reprochó ni le guardó rencor por este proceder. Cuando lo invitó a ingresar al conjunto, lo había vestido de pies a cabeza y había tenido la paciencia de enseñarlo a tocar. Con los años lo visitaba en Alista, manifestándole en esta forma el afecto que le tenía.

Y es que el compositor tenía un corazón de oro. No se conoce que haya participado en pleito alguno y ni siquiera en una discusión. No se sabe tampoco que haya amasado fortuna alguna. La única herencia que legó a la familia fue el tesoro de su bondad, honradez y trabajo.

Una vez su conjunto, en unión de una orquesta fue invitado a una boda que se celebró en Tuxca. Sea por la euforia de las copas ingeridas, sea por cualquier otro motivo, lo cierto es que al padrino de los recién casados se le ocurrió enfrentar a los dos

conjuntos para ver cuál tocaba mejor. Ante la expectación de los presentes actuaba un conjunto y le seguía el otro. Desde luego que los miembros de la orquesta se jactaban de conocer nota, cosa que desconocía el mariachi de Nabor. Ellos, indudablemente, se llevarían los lauros.

La competencia subió gradualmente de interés. Todo mundo se hallaba expectante para ver cuál de los dos conjuntos se daba por vencido.

El compositor no concedió mayor importancia a la inesperada confrontación. Mas Federico, pese a su corta edad, se hallaba muy nervioso y sudaba copiosamente. El compositor le limpió el sudor y le aconsejó que tomara las cosas con calma.

La competición se decidió a favor de Nabor, cuando éste, en cualquier tono, comenzó a interpretar el son que fuera, maravillando a los presentes. Ante los nutridos aplausos de éstos, los integrantes de la orquesta se dieron por vencidos y se acercaron a Nabor para felicitarlo. Era el As.

VI

Las valonas, que nacen tal vez en la Colonia y cuyo nombre se deriva muy posiblemente de balada, se continúan cantando en Totolimispa, Jalisco, y sus alrededores. Son, como lo expresé, unos versos que se improvisan en los matrimonios.

Feliciano Rodríguez Palomino, integrante de uno de los mariachis de Nabor, para mi ilustración cantó una de tales composiciones. La música es marcial, emotiva y algo melancólica.

En la antigüedad, cuando se desposaban los lugareños de Totolimispa, que significa criadero de gallinas según afirma Manuel Ramírez Aguilar, tenían que ir hasta San Gabriel. Viajaban a caballo y a su regreso los recibían con un mariachi en las proximidades del poblado interpretándose de inmediato el son denominado "El pasajero". Esta costumbre musical aún perdura.

Había hombres que *ex profeso* se dedicaban a interpretar las citadas valonas. En un momento dado se aproximaban a los recién casados y canturreaban los versos que en ese ins-

tante se les ocurrían. Aunque incompleta va una muestra de ese ingenio popular que en el presente ejemplo se refiere a la Pasión:

¡Aaaay!, una candela y una cruz
y un carpintero pintando.
¡Aay!, allí va la despedida:
el cielo de nubes tupe,
que en todo sea su sobrina
la Virgen de Guadalupe.

Nabor repito era muy solicitado con su mariachi para las fiestas, máxime para las bodas. Les daba notoriedad con su presencia y en ellas cantaba de su propia inventiva las precitadas valonas.

Luis Manuel Portilla, en su obra *Los bailes regionales y la música vernácula en Jalisco*, asienta que los sones actuales han sido tocados y bailados cuando menos cien años a la fecha. Añade que la mayoría reconstruye el ambiente jalisciense que privaba en la zona geográfica que desde Sayula va al sudoeste por la llamada región de los declives hasta el mar.

Por su parte, Salvador E. Ramírez Rolón, en un trabajo que leyó en Ciudad Guzmán ante un grupo cultural de amigos, dice que muchos sones que ejecutaban los mariachis son de Nabor Rosales Araiza. Claro que el nombre de este autor lo toma incuestionablemente de los artículos que han aparecido al respecto; mas cuando el 19 de abril lo visité, me aseguró que ya había oído decir que el rumbo en donde se asienta Copala era cuna de muchos sones.

Podrá ser o no válido este testimonio. Mas procede de un culto periodista.

Los moradores de Copala y los alrededores tienen, entre otras, la siguiente prueba que es para ellos contundente e inequívoca de que Nabor Rosales Araiza es efectivamente el autor de los sones ya mencionados. Se trata del son "El jabalí" que en uno de los versos alude al cercano poblado de El Jazmín. La letra dice así:

Señora, su jabalí
la milpa se anda comiendo

y al ruido de los violines
la colita va torciendo.
Ya parece que voy llegando
a esa hacienda de El Jazmín
diciéndoles a las muchachas
Ahí va el puerco jabalí.

VII

Rodeado no pocas veces de leyenda, El Cerro Grande se localiza al sur de la entidad. Nace en el vecino estado de Colima y se adentra en Jalisco. Visible desde varios sitios, algunos lugareños lo denominan también con el nombre de El Cerro Grande de los Indios.

Nabor Rosales Araiza se inspiró en él para componer su son "El pitayero". Los moradores de Copala lo toman igualmente como prueba de que el predicho Nabores incuestionablemente el autor de los sones que ya mencioné en "Así identifiqué al autor de 'El Camino Real de Colima'". Mas para mí que la letra no debe tomarse como un testimonio propiamente dicho, ya que, lo repito, el antedicho cerro es visible desde varios lugares. Sin embargo, transcribo a continuación los primeros versos que rezan así:

Soy pitayero, señora
que vengo del Cerro Grande
Vengo a vender mis pitahayas
que ya me muero de hambre

Aunque algunos versos del resto de la letra difieren en la métrica, se advierte que los que cito son octosílabos. Con sus excepciones, quizás motivadas por las exigencias de la música, era la medida preferida por Nabor para la letra de sus sones.

El texto del son "El Camino Real de Colima" es un clásico ejemplo de lo que señalo. No obstante la alteración que ha sufrido uno de sus versos, conservó también esa medida. Tengo a la vista dos versiones y en un párrafo se lee:

En compañía de mi chata
ando pasando trabajos.

Luis Manuel Portilla remplaza el último verso por este otro:

En compañía de mi chata
de rodillas lo andaré.

Para algunos, este son es la obra cumbre de Nabor. Carezco de los conocimientos necesarios sobre música para opinar o emitir un juicio al respecto; pero sí creo tener la suficiente memoria para ratificar que lo primero que escuché en Copala de labios de Trinidad Rodríguez Nava fue la confesión de que en el poblado había nacido el autor del son "El Camino Real de Colima", o sea de Nabor Rosales Araiza. Y deseo subrayar que no menciono en primer término que fuera el compositor de "El cihualteco", "Los arrieros" o algún otro son, sino de "El Camino Real de Colima".

Para quienes opinen que Nabor era algo así como un recolector de sones que recorría la costa para traerlos a Copala, les diré que acusaciones como éstas, tan pueriles como tendenciosas, pueden formularse ciertamente: mas va a ser muy difícil sostenerla. Porque de lo anterior se deduce que el autor de primas a primeras les resultaba en el poblado conque era compositor y después, cada vez que regresaba de una gira, les salía con la novedad de que ya había compuesto un nuevo son. Así de simple, y los lugareños tan ingenuos, tan ignorantes, se dejaban engatusar dócilmente. Se da a entender también que Nabor tuvo el extraño don sobrenatural de engañar a los moradores de la comarca y a los de afuera, a los integrantes de sus tres mariachis, a sus hijos, familiares, amigos, etcétera. ¿Es esto lógico y posible? A propósito de lo que digo, recuerdo haber leído un párrafo de Abraham Lincoln que dice más o menos lo siguiente: "Se puede engañar a pocos durante poco tiempo. Se puede engañar a algunos durante algún tiempo. Pero no se puede engañar a todos durante todo el tiempo."

VIII

El camino real de Colima fue algo más que una simple ruta. Porque con los arrieros, el correo y los viajeros ocasionales, fueron y vinieron las noticias, encargos, saludos, pésames, felicitaciones, etcétera.

El movimiento de la Independencia, pongamos por caso, tuvo que ser motivo de extensos y prolongados comentarios en el camino real y los moradores de los pueblos y rancherías cruzados por él, hubieron de sentirse obligados a estar al tanto de los pormenores y detalles de la insurgencia.

En esos tiempos, como a finales del siglo pasado y principios del presente, el número de habitantes del país era ciertamente menor que el de ahora. Entonces es lógico colegir que una noticia, un suceso, por más divulgación que se le diera, no se distorsionaba con facilidad al pasar de boca en boca y si de momento se sorprendía a la gente con una información falsa, al paso del tiempo se imponía la verdad.

Ahora bien, Nabor jamás se hizo pasar por compositor porque lo era. Actuó, como ya lo expresé, en una extensa zona del sur de Jalisco y Colima. ¿Podía atribuirse un son que no fuera suyo? ¿No era esto inmoral y un descrédito para quien gozaba de merecida fama? De haberse apropiado un son ajeno, ¿le hubieran creído después que los sones que componía eran en realidad suyos?

Quienes supongan que fue un vulgar plagiaro, pues francamente hacen ostentación de su manifiesta incapacidad para captar las más elementales evidencias y de paso hacen aparecer a los contemporáneos del compositor como unos tontos de solemnidad que no sabían ni siquiera distinguir lo negro de lo blanco. Sostener argucias o sofismas es muy fácil y cómodo, pero salir con ellas adelante es lo difícil. Porque los testimonios no sólo cuentan, sino pesan. Y valen por todo lo que se diga en contra.

El camino real de Colima, por lo demás, no fue una vía que llevó ese nombre únicamente en el vecino estado de Colima, sino que lo conservó en Jalisco. Entonces carece de toda validez suponer que el compositor del son "El Camino Real de Coli-

ma" tenía que ser necesariamente originario de Colima, ya que existen ejemplos de que un autor es nativo de un estado y sin embargo le canta a poblados que se hallan enclavados en entidades diferentes a la suya. El jalisciense Pepe Guízar, el de la celebrada canción "Guadalajara" es un típico ejemplo de lo que digo.

Pero existe un nuevo y valioso testimonio que al igual que los anteriores, llegó a mis manos sin buscarlo. Se refiere a los sones "El Camino Real de Colima" y "La negra". Refuerza mi tesis que juzgo ya no necesita de más pruebas. Lo incluiré por los interesantes datos que aporta.

IX

Negrita de mis amores,
negrita yo te daría
correas para tus huaraches;
pero te paseas conmigo
con toditos los mariachis.

Negrita, yo te daría
para tus naguas azules;
pero te paseas conmigo
sábado, domingo y lunes.

Si el lector cree que estos versos son los originales del popular son de "La negra", está en lo cierto. Pero no intente cantarlos con la música que tiene actualmente, ya que la introducción ha sido alterada.

José González Barajas, sentado en la silla que ha colocado en el pasillo de su casa en San Gabriel, asegura que el son al que me refiero se debe a la inspiración de Nabor Rosales Araiza. Para probar su aserto, recita primero el texto que acabo de transcribir y luego, acompañado de su violín, toca la introducción original de la música, para enseguida interpretar la que tiene en la actualidad. Me hace notar la diferencia existente. Yo me limito a observar y a tomar nota de sus afirmaciones.

Haciendo un paréntesis diré que hará aproximadamente un mes escuché que el autor del predicho son se había inspirado

en una locomotora para componerlo. También oí que una mujer morena había sido su musa y que la melodía en cuestión era originaria de Ixtlán del Río, Nayarit.

En efecto, la introducción que tiene la música actualmente da la impresión de una locomotora que empieza a caminar. Por lo que respecta a parte de la letra con que se canta, dice así:

¿Cuando me traes a mi negra
que la quiero ver aquí,
con su rebozo de seda
que le traje de Tepic?

Como se ve, estos versos y los anteriores son octosílabos, la medida estereotipada, el clásico patrón métrico del que Nabor se valía para componer la letra de sus sones. Se advierte a la vez el marcado contraste que hay entre los dos textos. El primero pertenece al lenguaje popular mientras el segundo es más elaborado y rebuscado.

José dirige el Mariachi González de San Gabriel. Es progenitor del director del Mariachi González de Colima que según leo en un semanario de Zapotlán el Grande, depende directamente del Departamento de Turismo de Colima.

Hacia 1920, cuando tenía diez años de edad, conoció a Nabor Rosales Araiza en La Puerta del Cerrito, pequeño núcleo de población próximo a Telcampana. El compositor solía frecuentar anualmente este lugar con el fin de darle las mañanitas a Francisco González, padre de aquél. Había entre ambos una profunda y gran amistad que se acrecentó con el paso del tiempo.

X

Nabor Rosales Araiza, acota José González Barajas, fue un hombre en extremo humilde y sencillo. Le sobó una rodilla descompuesta. Antes de la faena, dejaba a un lado el inseparable violín.

Para entonces la estrella del gran compositor se había eclipsado. Aquella bonanza de que disfrutara a la vera del camino real de Colima y sus contornos, había sido tan fugaz

como el polvo que se levantaba en la famosa ruta. Atravesaba por graves aprietos económicos. Ahora, para el sostén de la familia, se dedicaba además a la venta de ciruelas y zapotes que se producían en Copala.

Tan aflictiva situación se agudizó hacia los años treinta cuando hicieron su aparición en la comarca las primeras sinfonolas que casi acaban con los mariachis.

Pero aún le quedaban sus amigos. Como ya lo expresé, año con año le llevaba mañanitas a Francisco González a La Puerta del Cerrito. Lo acompañaban Ventura Tapia, de San Gabriel, y Aurelio, quienes tocaban respectivamente arpa y guitarra quinta. A este último le faltaba una pierna.

Con acentuada nostalgia, González Barajas recuerda que el compositor de Copala le tocaba los siguientes sones debidos a su inspiración: "El tecolote", "El jabalí", "El costeñito", "El zapoteco" y "El becerrero". La letra de este son reza así:

El becerrero se me ha perdido
y se me fue para Tolimán.
Allí me dicen que está
con su sombrero alemán.

El becerrero se me ha perdido
y se me fue para San Gabriel.
Allí me dicen que está
en los brazos de Isabel.

El becerrero se me ha perdido
y se me fue para Zapotlán.
Allí me dicen que está
solito en el parían.

Eugenio Aguilar, administrador de la hacienda de Telcampana, *campana de piedra*, fue gran admirador de Nabor. Éste por indicaciones suyas, lo visitaba una o dos veces al mes para darle a conocer sus nuevos sones. A cambio recibía una recompensa económica.

El mecenas de Telcampana, a la sazón, sostenía un tierno romance con su novia Margarita que tuvo muy triste desenlace cuando ésta se vino a vivir a Guadalajara. El enamorado tenorio

metido a protector de artistas le encargó entonces a Nabor que le compusiera un son. En menos de una semana fue cumplimentado. El prolífico autor le compuso el son denominado "Margarita" o "Amapolita", cuya letra dice así:

Dices que te vas, Margarita,
¿cuándo te volveré a ver, tan bonita?
Corazón de los corazones,
pareces una amapolita.

Además de los sones que ya mencioné, según el decir de González Barajas son asimismo de Nabor Rosales Araiza los siguientes: "El tranchete", "La chachalaca", "El riflero", "El gorrión", "La Severiana", "El capulinero", "El gato", "El gabilancillo", "El madrugador", "La cihualteca", "El frijolito", "El carretero", "El palmero", "Arenita de oro", "La vaquilla" y "El Camino Real de Colima".

¿Cómo nació en Costa Rica la palabra "mariachis"?*

José Figueres

¿Cómo nació en Costa Rica la palabra "mariachis", con la cual se designó a los soldados que lucharon en 1948 en favor del gobierno?

Todo el mundo sabe (menos los que no sabemos francés) que *mariage* significa matrimonio. Todo el mundo sabe (menos los que no sabemos historia de México) que un emperador francés gobernó el país durante un tiempo, 1864-1867.

Cuando los franceses o sus amigos cortesanos celebraban una boda, amenizaban la fiesta con un grupo de trovadores de los muchos que, desde el tiempo de la Colonia, mexicanizaron el viejo arte español o peninsular de la rima improvisada y cantada con guitarra.

Se distinguían entonces aquellos ingenios, igual que los de ahora, por su indumentaria. Llevaban al hombro una manta de colores vivos, muy mexicanos, llamada "sarape".

No se sabe cuál señorito de París, después de asistir a varios matrimonios, por alguna confusión identificó a los músicos del sarape con el *mariage*. Y los propios trovadores terminaron pronto llamándose a sí mismos mariachis. Así nacen las palabras.

Durante la crisis política de Costa Rica, 1940-1948, que culminó con la guerra de liberación nacional, el gobierno llevaba a la capital a centenas o millares de trabajadores de las

* Publicado en *Así nacen las palabras y los cuentos*, San José, Editorial Costa Rica, 1977, pp. 15-21.

zonas bananeras tropicales; al principio para hacerlos desfilar en manifestaciones políticas y, al final para enlistarlos como soldados contra el ejército revolucionario de liberación nacional.

En una y otra actividad, el clima de la Meseta Central, y luego, peor, de las alturas de El Empalme, resultaba demasiado frío para los braceros costeños. Era lo contrario de lo sucedido en la guerra del Chaco en Sudamérica, cuando el calor de la bajura mató tantos bolivianos del Altiplano, como las balas paraguayas.

En Costa Rica hubo necesidad de abrigar a los pobres bananeros, muchos de ellos originarios de la tórrida llanura de Nicaragua; y el único abrigo abundante en el país era la tradicional "cobija colorada", que siempre ha cubierto las camas de los campesinos de la Meseta Central costarricense. Aquella cobija colorada, tan fuera de lugar en los desfiles callejeros, pronto recordó a nuestra gente el sarape que usaban al hombro, en sus visitas o giras artísticas por nuestro país, los mariachis mexicanos. Así se convirtieron los soldados gobiernistas en mariachis. Así nacen las palabras.

Por extensión, el término "mariachi" se aplicó durante un cuarto de siglo a cualquier adversario político del movimiento de liberación nacional. Así se extienden las palabras.

Algo más torpe sucede ahora en todo el mundo hispano. Los periodistas de habla inglesa llaman "guerrillas" a los guerrilleros o milicianos que luchan en grupos pequeños en las montañas, generalmente contra un ejército regular de ocupación. La práctica de los guerrilleros, o sea la guerrilla, nació en España, contra Napoleón, y revivió en Yugoslavia, contra Hitler. El mariscal Tito llegó a organizar hasta 600 000 milicianos. También hubo heroica guerrilla antinazista en los países vecinos de Europa Central.

Convengamos en que, para quien no sabe castellano, lo mismo es la escuela que los estudiantes, o la guerra que los soldados. Mas para nosotros es un disparate llamar al guerrillero "guerrilla". Es como llamar al zapatero "zapatería". Infortunadamente la perversión del término se está consolidando,

por culpa de nosotros mismos, que olvidamos el español sin aprender el inglés. Así nacen las palabras, y los disparates.

Y lo peor es que el arte de los guerrilleros, en inglés *guerrilla warfare*, y en español simplemente "la guerrilla", se está traduciendo a nuestro idioma con un disparate mayor, "la guerra de guerrillas", que es como decir "el hormiguero de hormigas". Por algo le hace Dios a uno tonto. Así nacen las tonterías.

Al principio de la guerra civil de Costa Rica, en marzo de 1948, el Estado Mayor del naciente Ejército de Liberación Nacional (que después dio su nombre a un partido) estaba en la hacienda La Lucha, antes de trasladarse a Santa María de Dota. Allí, durante una reunión de oficiales, de pronto se oyó un disparo de rifle grande, que causó alarma.

No estaban los revolucionarios listos aún para pelear, y procuraban pasar desapercibidos. Nadie sabía de dónde vino el tiro, porque en aquella hondonada hay muchos ecos, y no soplaba un viento predominante. El peligro de un ataque de sorpresa era terrible. Pero ¿de dónde?

Los que conocíamos la región comenzamos a deliberar sobre varias posibilidades. Pero ya estaban con nosotros (los legos) varios oficiales preparados en academias centroamericanas o caribeñas. Los académicos son académicos. Un teniente coronel que logró imponer silencio, ordenó a los demás oficiales que le dieran su opinión, uno por uno, sobre el tiro misterioso. También en asuntos militares se impone el liderato.

Cada uno dio su interpretación técnica de aquel disparo aislado, que por ser aislado era más peligroso, según decían, yo no sé por qué. De manera impresionante para nosotros (los ignorantes), cada oficial recitó de memoria una página del *Manual táctico* de su respectiva academia.

Por fin tomó la palabra el teniente coronel. Todas esas excelentes opiniones, dijo, por ser distintas y contradictorias demuestran indudablemente que el tiro vino de alguna parte. Sin embargo, la gravedad del caso nos obliga, como soldados disciplinados y patriotas, a ceñirnos estrictamente a las reglas superiores.

¿Qué se hace ante un fenómeno como este? Primero: un análisis de la situación. Tema: un tiro aislado. Dirección: desconocida. Distancia: desconocida. Rumbo del viento: no sopla, casi nada.

Después de un buen análisis como este, continuó el coronel, se aplica la regla segunda. Cuando el enemigo da una sorpresiva manifestación de proximidad, se procede por etapas: a) se le ubica, b) se le fija, c) se le rodea y d) se le destruye.

Todos estábamos impresionados. ¡Qué lenguaje! ¡Eso es guerra!

En eso me jaló la falda de la camisa un muchachito descalzo, hijo de un peón de la finca, ¡don Pepe!, ¡don Pepe! —yo ya me estaba acostumbrando a que me dijeran comandante, y como que me iba gustando. Pero en aquel momento se me olvidó, y bajé la oreja para escuchar al muchacho.

“Desde anoche están allá arriba tomando chirrite dos viejos de San Cristóbal norte, que deben ser contrarios. Estaban travesando con un Remington viejo, de esos de cargar por la boca.”

Los oficiales no le dejaron continuar. ¡Todo está claro! ¡Hay enemigos! ¡Hay enemigos! ¿La ubicación? ¡Traigan el mapa! ¡Traigan la brújula! ¡Las coordenadas!

Miguelito se asustó con eso de “el enemigo” y la bruja, y las condenadas, y gritó a todo pulmón: “¡¡¡En la tranquera de Olegario están los mariachis!!!”

Ya había nacido y estaba en uso, hasta por un jovencito campesino, la palabra mariachis.

Así nacen las palabras, aunque adquieran después otros usos.

Los mariachis*

Gutiérrez Tibón

En la capital cora, Jesús María, asistí al baile de la tarima, durante la fiesta del cambio de poderes. En un caligüey, casa sagrada, un hombre y una mujer bailan descalzos, una frente al otro, sin tocarse; sacan del pequeño tablado diversos ritmos sonoros, golpeándolo con los talones o la punta de los dedos. Ya vio el baile de la tarima en la sierra cora el noruego Lumholtz, a fines del siglo pasado.

Esta tarima era llamada *mariache* y se usaba en las fiestas indias y mestizas de la costa, mucho antes de la Independencia. A principios del siglo pasado el baile de la tarima o mariache ya era popular en Santiago Ixcuintla; las parejas bailaban zapateando, rodeadas por cuartetos de músicos, generalmente arpa, violín, redoblante y platillos. El nombre indígena de la tarima pasó a denominar las minúsculas bandas musicales y se difundió en toda la costa hasta Colima. En Cocula el sabio investigador Dávila Garibi encontró un documento de 1818 en que se confirmaba el pago a los mariachis por haber tocado en una fiesta. De Cocula era Juan Fernández, quien en 1926 fundó El Tenampa en la Plaza Garibaldi de México, con el primer grupo de mariachis, dirigidos por el maestro Concho Andrade, también de Cocula. En la actualidad se calcula que hay cuatro mil mariachis en la capital.

Dávila Garibi considera que la palabra mariachi es del idioma coca, antiguamente hablado en Cocula y lengua hermana del cahita, todavía vivo en Sinaloa y Sonora. Un puente lingüístico entre el coca y el cahita es precisamente la palabra

* Publicado en *Mensaje a los nayaritas*, México, Posada, 1979, p. XVIII.

"mariachi", que definía cierta acacia, de cuya madera, debido a su excelente resonancia, se hacían las tarimas en la sierra de Alica y del Nayar.

El nombre *coca* o *cahita* sobrevive en cuatro lugares nayaritas de origen prehispánico: dos ranchos de Rosamorada, uno de Tecuala y uno de Santiago Ixcuintla, evocadores de antiguas arboledas. ¿Cuál mejor prueba de que Nayarit fue la cuna del mariachi?

Lo más divertido es que hay quien todavía cree que esta voz procede del francés *mariage*, casamiento, por la música regional que los galos escuchaban en las bodas mexicanas durante la intervención napoleónica, en la década de los sesenta.

El mensaje de Silvestre Vargas: muero feliz, porque el mariachi llegó del pueblo al mundo entero*

Carlos Henze

"Quiero que sepan que muero feliz, al recordar que antes, cuando empecé, el mariachi era sólo para alegrar a la gente pobre, para los borrachos —así decían—; ahora, es aceptado por todas las clases sociales y se le admira en todo el mundo."

Así se expresa Silvestre Vargas, postrado, muy enfermo, muy acabado, en la cama 118 del anexo del Hospital General del Centro Médico Nacional.

El creador del Mariachi Vargas de Tecalitlán, heredado de su padre, Gaspar Vargas, comparte una sala con otros tres pacientes, sin nada que hable de su labor y de su fama. Viste el camisón clásico y el batón café, arrugado, del nosocomio. En su mesilla, un pequeño televisor, en que algunos programas musicales lo entretienen cuando los dolores y las molestias de su grave padecimiento se lo permiten.

Estudios y más estudios. A veces, lo trasladan en silla de ruedas hasta radioscopía, otras se apoya en un elegante bastón de caoba torneado, muy al estilo de los que antiguamente se hacían en Tuxpan, Jalisco, su tierra natal.

El rostro lánguido, pálido, las clavículas dibujadísimas. De su vigor físico aún le queda la potente voz y las manos endurecidas por las cuerdas del violín.

* Publicado en *Magazine Dominical*, suplemento cultural de *Excelsior*, México, 20 de abril de 1980, s.p.

Setenta y nueve años de edad dedicados a la música, al iniciarse, guiado por su padre, en un incipiente mariachi constituido por dos violines, un arpa y una "guitarra de golpe". A partir de 1928, el conjunto se enriquecería con las trompetas, rememora.

"En 1932, mi padre me dejó al frente del grupo, al que incorporé características de las regiones donde, desde 1840, cuando don Plácido Rebolledo formó un conjunto de ese tipo, se utilizaban: los violines, de Tecalitlán; arpa y guitarra, de Cocula, así como el guitarrón y la vihuela. Posteriormente quedó ya integrado por cuatro violines, arpa, guitarrón, guitarra de golpe y una sexta."

Don Silvestre afirma que el origen de la palabra mariachi se desconoce, que no es, como muchos afirman, un galicismo que se originó durante la Intervención francesa. Se dice que los galos llamaron así a los conjuntos mexicanos porque tocaban en las bodas y lo ligaron con el sinónimo en francés, *mariage*.

Pero si el primero se fundó en 1840 y ya se le llamaba así, tal versión cae por su propio peso.

Fue la toma de posesión del general Lázaro Cárdenas como presidente de la República el pretexto para que el grupo, silvestre, como el nombre de su director, llegara a la capital. "Primero tocó otro mariachi y cuando nos tocó el turno, nos arrancamos con el son de 'La negra', con un ritmo y una alegría, que gustamos tanto y fuimos contratados en exclusiva como grupo de la Jefatura de Policía, al que pertenecemos veinte años, tres meses y quince días. Las horas se me olvidaron", afirma sonriente.

El pasado ha quedado atrás; lo mismo la memoria. En 1937 grabó su primer disco. Ahora no recuerda cuántos ha grabado. Incontables películas, giras alrededor del mundo: África, Oriente, Estados Unidos, América Latina y Europa.

Acompañamiento indispensable de los inolvidables Lucha Reyes, Jorge Negrete, Pedro Infante, Pepe y Tito Guízar, Javier Solís, Lola Beltrán, la Prieta Linda. Todos, todos los que han forjado la historia del folklore nacional.

Desde Cárdenas, ha sido, con su mariachi, figura imprescindible en las recepciones de los mandatarios. Ante reyes y

celebridades como Churchill y Nixon; desde el humilde obrero o campesino hasta los más encumbrados personajes, han disfrutado del histórico Mariachi Vargas de Tecalitlán, uno de nuestros más grandes embajadores artísticos.

Al preguntársele su opinión sobre las nuevas canciones rancheras, Silvestre Vargas suspira y dice:

"Antes se le cantaba a la mujer, se le respetaba y admiraba; ahora se le desprecia o se le ofende: no salen del 'te amo, pero te desprecio', 'te necesito, pero vete'. Antaño se les decía lo mucho que se les quería, lo lindas que son nuestra mujeres mexicanas."

Su opinión acerca del mariachi actual es en el sentido de que siguen tocando bien, han evolucionado mucho y se han modernizado, debido a la labor de los arreglistas.

Orgullosa afirma: "Tenemos en nuestro país un conjunto único, original, con capacidad para interpretar y acompañar a una gran variedad de estilos, gracias a su vitalidad y constante evolución."

Fue este grupo, el decano del mariachi, el que puso el ejemplo para la creación de muchos más por su disciplina, calidad y vestuario, ya que fue el primero que se uniformó dando fisonomía folklórica al país.

Para lograrlo, Silvestre Vargas empleó sus ahorros.

Sus últimos sueños:

"Espero que en un tiempo cercano, el mariachi cobre la debida importancia, la medida real que merece. Que se le dé el valor artístico y nacional que tiene, el crédito que le corresponde en todos los medios de comunicación.

"Espero que los mariachis se den a valer y a respetar. Al menos, yo no creo haberlo logrado", concluyó.

El mariachi es de Nayarit, no de Jalisco*

J.A.

Dice la canción que el mariachi es de Jalisco. Asegura la leyenda que la palabreja se originó durante la Intervención francesa, en los años sesenta del siglo pasado, y que surgió de la costumbre que tenían los invasores de llevar conjuntos musicales a sus *mariages* (se pronuncia "mariash", y significa boda). Pero nunca faltan los aguafiestas que estropean con la verdad histórica las consejas que hacen latir el corazón nacional.

Primero, el historiador jalisciense Ignacio Dávila Garibi trató de reivindicar la raíz americana de la palabra, la que según él procede de los indígenas cocas que habitaban en la región que hoy ocupa Cocula. En cambio el nayarita Pedro Castillo Romero escribió: "La palabra mariache o mariachi se deriva de la lengua pinutl, lengua hermana del cora, y significa tarima, entablado o suelo movable". Proviene, según Castillo Romero, del nombre regional de un árbol de la familia de las acacias, cuya madera se utilizaba para hacer las tarimas destinadas a los bailes.

Tres días de baile

Castillo Romero publicó su hallazgo en un opúsculo titulado *Santiago Ixcuintla, cuna del mariachi*. La tesis se apoya en

* Publicado en *Contenido*, núm. 223, México, 1981, pp. 84-88.

informes como el que aparece en los *Datos estadísticos del territorio de Tepic (1895)*, de Julio Pérez González, que habla del alejamiento en que viven los habitantes de algunos pueblos del antiguo territorio de Tepic (hoy estado de Nayarit), y refiriéndose a Rosamorada dice:

Aquellos campesinos habitantes están ávidos de diversiones, y con el fin de procurarse alguna distracción forman bailes públicos, que llaman *mariaches*, con una música rústica, al aire libre; y se entregan con frenético entusiasmo a ese género de entretenimiento, en el que se usa de las bebidas alcohólicas, y regularmente, el baile se prolonga por dos o tres días consecutivos; y de allí, además de los que quedan heridos o maltratados por riñas que siempre se suscitan en aquellas reuniones, resultan muchos enfermos de fiebre, neumonía o disentería, que son allí las enfermedades reinantes.

El opúsculo de Castillo Romero causó indignación en círculos jaliscienses. Lo menos que le dijeron fue que sus investigaciones se apoyan en datos muy endeble: los informes que presenta Pérez González se refieren al año de 1895, y el nombre *mariachi* nació, según los jaliscienses, unas tres décadas antes, cuando estaban en el país los invasores franceses. Con seguridad, razonaban los jaliscienses, los informes de Pérez González no indican más que una adopción del vocablo francojalisciense por parte de los nayaritas de la época.

Horror

Ahora hay, por fin, elementos para dirimir la cuestión. Curiosamente, quien ha aportado los argumentos definitivos es un francés, el historiador Jean Meyer. Al rebuscar los archivos históricos de Nayarit, Meyer encontró una carta escrita en 1852 por Cosme Santa Anna, cura de Rosamorada, la cual, respetando su peculiar ortografía y sintaxis, dice:

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

y a caballo andan gritando como furiosos en consecuencia del vino que beben y que aquello es ya un desorden muy lamentable; sé que esto es en todos los años en los días solemnísimos de la resurrección del Señor, y sólo que ya sabemos cuantos crímenes y excesos se cometen en estas diversiones, que generalmente se llaman por esos puntos *mariachis*, sólo nosotros porque lo vemos, lo podemos creer y nos horrorizamos al ver que no hay autoridades que repriman desórdenes reprobados por la moral y las leyes que nos rigen.

Queda así probado que, una década antes de la llegada de los invasores franceses, en Nayarit ya era de uso común la palabra mariachi. Pero Jalisco arrebató cuando pierde, y ahora los jaliscienses pueden decir que el vocablo "mariachi" podría ser de origen nayarita, pero la gloria de haber lanzado al mundo la música de los mariachis corresponde por entero a Jalisco; lo cual impresionará tal vez a los mariachis y a los amantes de ese tipo de música.

Chimalhuacán legendario:
cuna, infancia y plenitud del mariachi.
Nueva Galicia: crisol de músicos
de una época*

Francisco Sánchez Flores

En el siglo XVI una vez realizada la conquista de México, en dilatadas tierras de occidente, se volvieron lenguas los cronistas de fray Alonso Ponce, y fueron los primeros europeos que dejaron constancia escrita de cuando los naturales recibieron su visita con muchas danzas y bailes, mucha música y enramadas e infinita gente; reiteran: "salieron a recibir con música de trompetas, flautas y tambores; se proveían de instrumentos musicales en la Tzinzunzan de los purépechas; si no los contrahacían".

En Santa Cruz de la Huerta cercano a Tonalá, Tlajomulco y más al sur en Tuxpan, escuchamos aún chirimías de chapetilla (con lengüeta en la embocadura) acompañando danza, teatro de tastoanes, judeas en Semana Santa y rodeos y fiestas de toros pueblerinas, en festejos de santos patronos.

Las danzas de sonajeros del antiguo Zapotlán y lugares aledaños actúan con música de flauta de carrizo y tamborín, tañidos por un solo hombre: el "pitero", correspondido por gritos leves, unánimes, de los danzantes, al finalizar cada evolución. ¡Bella danza! policroma, entre macanas —sonajas rituales, sonoras de rodajas metálicas: arrullo que pudo ser de Juan José Arreola.

* Publicado en *Educación Revista Jalisco*, núm. 13, vol. IV, Guadalajara, 1981, pp. 9-18.

Con la evangelización cristiana, muchos frailes esclarecidos habían iniciado, en el continente, la cultura occidental.

En la Nueva Galicia, las ramas indígenas al servicio de encomenderos, al conocer instrumentos musicales europeos: arpa, violín, guitarras, vihuelas, etcétera, los contrahicieron; obvia hazaña de quienes eran músicos natos y, todavía insatisfechos, hicieron arpón del arpa y crearon el guitarrón.

Es presumible que así debieron nacer los conjuntos musicales nombrados mariachis; en tan vastas tierras, paradigmas de regionalismos creados por extraños, a pesar de tan clara plurinascencia, si consideramos el espíritu español resumido en dos verdades: trabajo-jolgorio, junto al de los nativos artistas: trabajo más jolgorio.

La voz eufónica del mariachi propició elucubraciones de origen lingüístico. El señor licenciado Dávila Garibi, congruente con estudios meditados, nunca aceptó que fuera francesa la palabra que alguien sugirió y muchos aceptaron.

Dávila Garibi hablaba de voces cocas: entre otras, mariachi, nombre de un árbol de la vertiente del Pacífico, cedro blanco, acacia de madera dura, resistente y propicia para construir con ella instrumentos musicales, semejantes a los traídos por los conquistadores a la Nueva Galicia.

Ya en el siglo XVII, un obispo nombró mariacheros a quienes vio hacer y tocar instrumentos españoles hechizos.

Cornejo Franco aseguró: "Será obra seria e interesante la que nos proporcione Nacho, entre tantos dialectos del Náhuatl y algunos otros quién sabe de qué origen." Los cronistas consignaron catorce lenguas sólo en la Nueva Galicia.

Los encomenderos, luego hacendados del noroeste de la Mesoamérica clásica, no fueron émulos del crudelísimo Nuño; la mayoría ocultó en riquezas la nostalgia y supieron divertirse como lo hacían en España.

Los nativos, después de faenas viejas y nuevas, en el remanso del arte, sublimaron la esclavitud, motetes, villancicos, alabados, etcétera, desconcertaron a los buenos frailes; y sus danzas rituales y bailes profanos, en plenitud de señoría y alegría, entusiasmaron a quienes los estimularon sin empacho, al ver engarzar las propias coplas, seguidillas, pavanas, etcétera, en danzas nativas: paseos, sinfonías, ruedas, pencas, cóconos...

Sensibilidad llena de segunda intención a la española que aquí fructificó al mestizaje en plenitud.

A partir de 1700 eran muchos los mariachis que alegraban sierra y costa: por el Nayar, Alica, Acaponeta; de allí hasta la Navidad, Manzanillo, pasando por Ixtlán, Santiago Ixcuintla, rumbo a Tepic, Tecomán y Colima. En el Bajío, entre la vasta región de las lagunas, todos los poblados indígenas junto a guardianías franciscanas: Tonalá, Ameca, Tlajomulco, Zapopan, Santa Anita, Etzatlán, Xochistlán, Tuxpan, Jocotepec, Ajijic, Chapala, Cocula, Zacoalco, Sayula, Amacueca, en Guadalajara y, rumbo al norte hasta Zacatecas, Guadalupe y Guanajuato—la ruta de la plata—, Lagos. Ciudades, pueblos y ranchos de indios puros en los llanos o en la serranía, fronteros a las grandes encomiendas; luego haciendas ganaderas o agrícolas, fuentes de trabajo y también de jolgorios.

Recordemos que la feria de San Juan de los Lagos, en la mente del señor Hidalgo, sería la cuna de nuestra insurgencia.

Consumada la Independencia: Nayarit, Colima, Jalisco, parte de Zacatecas y Michoacán conservan y acrecientan la creciente esencia musical con chinás, cantadoras y chinacos en plazas de gallos; gente de trueno, sin temor a inquisidores. La bonanza de la Mina del Bote en Zacatecas y la arriería en apogeo. Los Santos Santiagos de Tastoanes en tierras "herejes", nuestro barrio de Mezquitán, entre muchos, cambiaron el caballo de palo por briosos animales vivos y los representantes celestiales fueron vencidos, juzgados y descuartizados; aunque luego "revividos para redimir tastoanes". Menos en Juchipila; situación extraña si consideramos este lugar uno de los más cercanos a chichimecas tan temidos en aquella época.

En 1888 el ferrocarril llega a Guadalajara, prosigue a Colima, a Manzanillo; y los mariacheros entonan "señores, ya se va el tren/ va a empezar a caminar/ y a llevarse a los hombres/ a la orilla del mar".

¿Desde cuándo se cantaron sones, canciones y valonas? ¿"El distinguido", "El tejón", "La loba", "El gato", "El pasacalles", "El riflero", "El palmero", "La palma", "El sentimiento", "Los arrieros" y valonas del Bajío desde la sierra al plan?

Muchachitas del barrio alto,
¿por qué me han aborrecido?
¿por qué les vine a cantar
este son del distinguido?...

Barrio de San Juan de Dios
calle de las nueve esquinas,
donde revolcó la loba
a toditas las catrinas.

Quisiera ser gato verde
para entrar por la vidriera
para estarte acariciando
antes de que amaneciera.

Ay que caramba gato
que no haya que hacer
por agarrar una rata
agarró un saltapader...

A la media vuelta le dije a una chula
véngase conmigo que soy de Cocula
me subí a los altos cerros
a divisar para el plan
parece que estoy oyendo
esas tarimas de Autlán...

Palmero sube a la palma
y bájame un coco de agua
para calmarle la sed
a esta niña en la majahua.

Y aquella saeta: ay serrana, serranita
ya no me mires airado
que me desgarró el alma
cuanto te dejó solita...

Y la canción del preso y los sones de las copetonas, del enamorado, del maracumbé y cien más...

Condiciones climáticas definieron tres tipos de mariachis: de la sierra, con arpones diatónicos de veintiséis cuerdas; de la costa, con guitarrones, y en el norte la persistencia de los

huéhuets transformados en tambores, que aún subsisten en lugares menos alejados de su origen.

¿Cuándo fue que ya no alentaron las trompetas? ¿Cómo fueron éstas? ¿Acaso caracoles o trompetas de barro? ¿Cuándo se depuró el mariachi de instrumentos autóctonos?

Continúo recordando conjeturas y observaciones de niñez y adolescencia que alguna luz podrían proporcionar a los estudiosos.

La caja o tambor, enraizada en el huéhuatl, subsiste durante la invasión francesa; lo confirma la conocida cuarteta de Cocula:

Dicen que por el Naguanchi
no puede pasar ni un güero
porque le arrancan el cuero
pa la caja del mariachi.

Hecho que confirma la presencia del tambor o caja en el mariachi; voz de ninguna manera relacionada con el idioma de los enviados por Napoleón el pequeño —que no por Francia. Los mexicanos no olvidaremos a Juárez y a Hugo. Los invasores nunca fueron gratos en la región de Cocula, y no quiero escribir la especie tan socorrida, falsa de lugar y tiempo. Ya existían mariachis en todo lo que fue Nueva Galicia del México independiente. Cronología y estudio desmienten la especie surgida con la invasión francesa.

Naguanchi es una congregación cercana a Cocula.

Desde 1859 mi abuelo vio, año tras año, frente a improvisadas cantinas fronterizas a la gran plaza en las tan sonadas ferias, a los Santos Reyes en Cajititlán, tarimas o una simple tabla, cubriendo excavaciones llenas de cántaros de barro —cual caja de resonancia— para bailadores de sones y jarabes, casi siempre hombres solos: sin embargo, ante parroquia agradable o rica, acompañados de "china" o de las "muchachas" bailando al son de buenos mariachis casi siempre llegados "de lejos tierras". ¡Nadie es profeta en su tierra!.

Anecdóticamente la inmortal Ana Pavlova estuvo en México, la capital, y supo de nuestros jarabes. Arregló uno y lo bailó a su manera, sin escuchar el mariachi. Una banda de música

tocó jarabes compilados por don Clemente Aguirre, que culminaron en sus "Ecos de México". Grabaron un disco —no con mariachi— con el rubro "Jarabe tapatío", que se bailó en todas las escuelas de México allá por los años veinte.

En plena Revolución, la plaza de gallos de Santa Anita, entonces del municipio de Tlajomulco, era famosa por sus tapadas con muchos miles de pesos entre hacendados y generales; tocaban los mariachis y bailaba jarabes o sones alguna cantadora con achispado general o rico hacendado.

En los teatros iniciaron el espectacular "Folklore de México" vedetes a la "pompadour", con castores cubiertos en su totalidad de lentejuelas con los colores patrios y el águila con las alas abiertas; una pareja bailaba un "jarabe tapatío", ella de "china poblana" él con traje de "charro negro", acompañados por la orquesta. El gran Roberto Soto fue capaz de todo. Hasta *Allá en el Rancho Grande*, ya en el cine mexicano, tocó un buen mariachi uniformado y bailaron un jarabe en flamante placita de gallos de cartón.

En 1924 el gobernador Zuno trajo a Guadalajara un mariachi de Autlán. Actuaron frente a palacio sobre una tarima, alternando con bailadores de sones y jarabes —sólo hombres. Los escuché y vi entonces.

En 1927 escribí: "Sones y sonecitos" y pasos de punta y talón resonaron en la tarima de la Escuela Federal de Arte Industrial para Señoritas, presentes Josefina Gómez, Berenice Ramírez y el gobernador Daniel Benítez.

Fueron mis primeros jarabes en Guadalajara y mis "pollas". Cuca García Brambila "Miss Cuca" y Carmen Nava.

¡Tuviera cántaros debajo como en las ferias de Cajititlán durante las fiestas de sus taumaturgos Reyes Magos! Mi padrino el padre Lozano de Cajititlán fue siempre nuestro noble anfitrión en las ferias de su feligresía del curato de Tlajomulco.

Josefina Gómez había pedido a Pancho Marín, jóvenes preparatorianos, "muchachos de pueblo —dijo— que bailen jarabes y sones. Ya ve, Pancho, en Guadalajara nadie los baila como antes y ni un mariachi bueno encontramos aquí; tuve que mandar por uno a Pueblo Nuevo y vino con ellos el arpero Abundio Morales."

En 1934 un día de la Madre, en el Teatro Degollado, presentamos el primer grupo de bailes populares, amigas y amigos del barrio; nos prohicieron Nacho Gómez Gallardo, secretario particular del gobernador Topete y el profesor Alberto Terán, director de Educación Federal, y tocó el mariachi de Rafael Virgen.

—¡Qué música tan maravillosa y ellos —los mariacheros— como si nada!

En aquella fiesta grande reforzaron el mariachi con dos violines, vihuela primera y guitarra de golpe bajo sexto, y como añadido de lujo, el "arpón" de la sierra.

Nueve instrumentos tocando en grupo, que nunca llegan a hostigar el sentido del oído. El grito de alguna canción lo molestaría más que cien mariacheros tocando todos a una y fue pauta para afianzar mis recuerdos de infancia acerca de los mariachis, todavía en su siglo de oro.

Allí supe que los descendientes de los primeros conquistadores, en Cocula, nombraron cariñosamente al mariachi "los violines del cerro", porque de los cerros vecinos, donde estaban sus ranchos, bajaban a tocar juntos en sus fiestas. Hacendados aledaños a Cocula "adecentaron" con trajes de charro el mariachi reforzado que llevaron a dar mañanitas a don Porfirio en un día de su santo.

En Tlajomulco escuché por primera vez, a principios de siglo, mariachis humildes llegados de tierra caliente, con ventrudo guitarrón; o bajados de la sierra con bellos "arpones" iguales a uno que vi siempre colgado muy alto, cano de viejo y de polvo, en la casa del arpero muerto de tisis hacía mucho tiempo. Escuché a mi abuelo:

Teníamos en la villa indios, mujeres y hombres, cantadores de valonas acompañados con arpa y bajo sexto, y mariachis muy buenos que no gustaban a nuestra sociedad criolla, la que prefería las orquestas constituidas también por naturales, que llegaron a ser excelentes músicos a la europea; y a ejecutantes del gran repertorio extranjero que se ufanaban también tocando música nuestra, entre otra, "Enlace de céfiros".

A principios de 1900, mi padre, el señor don Jesús Sánchez Guerrero, regaló buenos violines a los hermanos Mejía, Máxi-

mo y Aniceto, naturales de Tlajomulco, cultivados en la música. Los trajo a Guadalajara y tocaron, a primera vista, cuantas partituras les mostraron en la Casa Wagner; y de su cosecha un arreglo para violines primero segundo, parte de una misa de Perossi. Presenciaron tal hazaña maestros y compañeros de mi padre, los señores doctores Macías Gutiérrez, Fernando Banda —que también tocaba el violín—, Leonardo Oliva, Salvador Quiñones, Enrique Lorentzen y Rafael Aceves.

Siempre llegaron mariachis a las ferias de renombre y a lugares donde la gente solía pasear. En el Cuyutlán de la Ola Verde, única antes de 1932, fecha del maremoto —todavía sostenido el gran “rebumbio” hasta el Sábado de Gloria durante las temporadas de “baños de mar”, que incluían las semanas Santa y de Pascua.

Aún escuché magníficos mariachis en Ixtlán, Santiago Ixcuintla y Tepic, en los años cincuenta.

Los mariachis fueron y son consustanciales al Parián de San Pedro Tlaquepaque, a los portales de Comala y seguramente a otros sitios. En los años treinta escogieron la placita de Garibaldi en la ciudad de México, entre otros, los mariachis de Silvestre Vargas y Félix o Cirilo Marmolejo.

En 1940, el mariachi de Rafael Virgen, uno de los cuatro mariachis ya de planta en Guadalajara, reforzado con el “arpón” de Abundio Morales de Mazamitla, acompañó “La canción del ejido”, en el teatro del Palacio de las Bellas Artes de la ciudad de México, durante los festejos de la toma de posesión del presidente Ávila Camacho. El general Cárdenas, todavía en Los Pinos, aplaudió la sencilla, pero original obra, que el general Ávila Camacho pidió se les ofreciera.

Algunos meses antes, en Autlán, don Manuel, candidato presidencial, escuchó con agrado, en el parque Paulino Navarro, “La canción del ejido”, con mariachi de allá y presentes don Florencio Topete y el general García Barragán.

Intuía en los mariachis que acompañaban mis jarabes, la música de México, sentimiento que vino a robustecer José Rolón, delicado compositor jalisciense, cuando logramos unificar, por primera vez, a cien mariacheros reunidos tocando el “Son de la negra”, y el maestro, conmovido, exclamó: “Ésta es la orquesta sinfónica de México, fina a su manera.” Y de

aquellos cien mariacheros —no mariachis como se abusa del nombre hasta para señalar equívocos— ninguno tocó la trompeta ya presente en algunos grupos, nobles instrumentos de viento, pero ruidosos en el mariachi.

Al inolvidable acto que tuvo lugar en el teatro que fue del museo del estado, por el año de 1942, en el que ya destacaban Pedro Macías y Pancho Armenta, asistieron Ixca Farías, Chuch Estrada, Blas Galindo, José Cornejo Franco y Víctores Prieto, distinguidos jaliscienses. Blas Galindo recrearía la música oída, en un bello concierto para orquesta sinfónica, haciendo intervenir en ella, por vez primera, algunos guitarrones.

La Semana Cultural de Arte Jalisciense, organizada por coeterráneos intelectuales radicados en la capital del país: Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, José Luis Martínez, Jorge González Durán, Leopoldo Fernández Partida, Emmanuel Palacios y muchos más, con el entusiasmo de Rojo Gómez, culminó con la presentación de aquel mariachi de cien músicos acompañados por bailadores de sones y jarabes. Hasta el proscenio, lleno de paisanos entusiasmados, llegó Constatin Oumanski, embajador de la URSS en México para felicitarnos y hacernos formal invitación a visitar su país. "Donde mis compatriotas —dijo— danzan y tocan con la alegría de ustedes" y se prodigó en abrazos.

En la campaña política de Agustín Yáñez siempre fue por delante un mariachi, tocando el son bolero de "La culebra". Ya gobernador presencié, todavía sin aparatos de sonido, la fiesta popular más completa que han visto tapatíos y jaliscienses, en la Plaza de la Liberación que en ese día estrenamos. Años después nació el Ballet Folklórico de la Ciudad de México y "Jalisco", se bailó ya con el mariachi moderno.

Ocho años después, el mariachi auténtico (así lo nombró la colonia jalisciense de la capital), el mariachi de los cien músicos y bailadores, actuó en la Unidad Independencia del IMSS, ante el presidente Kennedy, quien rompió protocolo; y entre bailadores y mariacheros nos dijo: "Cielito lindo y bailes mexicanos, muy bonitos... más con tantos músicos de Jalisco"; y nos invitó a visitar Washington.

Con el mismo grupo, ya en la popularidad, inauguramos la Unidad Zacatepec del IMSS, con la presencia del presidente

López Mateos y del licenciado Benito Coquet justo en el trágico día del atentado que le costó la vida al presidente norteamericano.

En el Festival Mundial del Folklore, verificado en Guadalajara en 1972, escuché sólo dos mariachis de antaño: uno de Colima, de Tepic el otro, este último con un solo bailarín que arrojaron, junto con mi "culebra" a tapatíos y extranjeros que llenaban el auditorio.

El Ballet de la Universidad de Guadalajara, que dirige Rafael Zamarripa, una vez bailó en el Teatro Degollado mi jarabe acompañado por el mariachi Los Toritos, sin tocar trompeta; también triunfó en Munich con mi danza hecha para bailar la culebra, cuando descubrimos tan singular música —son bolero— en el Mariachi de Cocula: "La culebra" que epilogó "La canción del ejido".

Fueron siempre cuatro los instrumentos del mariachi, sin refuerzos, que conocí de niño: el violín primero, maestro y guía; la vihuela desbordándose con la canción que también cantaban los hombres del guitarrón o del arpa y el violín segundo, serpentina del primero; los dos rompían alguna cuerda en arrebatos creadores, cantaban juntos, una a una o coreando la voz principal y permanecían hieráticos, sólo la boca y las manos movían, si acaso algún destello fugaz escapaba de los ojos y, al concluir de tocar la pieza, y los violines rubricarla con el final clásico, si los aplaudían o halagaban, permanecían como si nada: actitud de orgullosa delicadeza; y así fue siempre hasta cuando cine, teatro y televisión, disfrazan la dignidad y el pudor de legítimos mariacheros. La historia se repite: España de pandereta, México de charro, floreado una chavinda —¡mala herencia!: cabe recordar las orquestas típicas porfirianas que, en la ciudad de México vestían trajes charros diseñados por quienes también recrearon vestimentas para el desfile histórico del centenario de nuestra Independencia. Nuestros mariacheros vistieron siempre como la gente de su clase y de su tiempo, alguno charro por excepción.

En 1968, los mariachis nómadas de Guadalajara tuvieron la plaza de los mariachis: ordenada por el gobernador Medina Ascencio y ya es aquello un carnaval de trajes inspirados en trajes de "charro negro", mas ahora en tonos azules y hasta rosa pálido.

En el año de 1974, a más de un siglo de cuando los conoció el abuelo, antes de la invasión de los franceses, escuchamos de nuevo en Cocula el mariachi reforzado por don Jesús Salinas, pero no se encontró en toda la ciudad, ni en sus alrededores, un arpón, ni quién lo tocara; en cambio, ningún mariachero estaba disfrazado ni lucía ropa dominguera, sólo el músico del guitarrón, don Jesús, calzaba huaraches. Estuvieron presentes Pancho Espinoza Sánchez, Efraín de la Cruz y Ramón Mata.

Los mariachis, a partir de su creación, hasta cuando fonógrafos y sucedáneos irrumpen cada vez más perfectos, fueron el solaz del pueblo que se miraba en un espejo de sones, coplas, corridos, valonas y canciones, en los que campea delicadeza hasta en letras procaces por excepción, como "La gallina", "El chilero", "La loba", "La camisa"..., y no cayó en el decir de los compositores modernos de impúdico romanticismo; sin embargo, ya en nuestro tiempo, por la escalada de aparatos eléctricos de sonido, casi lo deja morir el mal gusto y el esnobismo, insensibles a la delicada belleza de la música nuestra y de las tradiciones autóctonas. Pero los mariacheros se defendieron, era obvio, debían hacerse escuchar. Tocar de nuevo las trompetas, primeras figuras en el mariachi moderno.

Escuchamos también en Cocula el mariachi sin refuerzos de don Jesús Salinas:

Macario, campesino, pasea todo el arco sobre el cordaje de su violín hechizo, y le arranca tonos nunca imaginados. El cuidado instrumento que hace ocho días aseguró estaba ensordecido, parece ahora de cristal.

Zenén, albañil, limpia las manos de cal y no le va en zaga al fogoso violín primero a quien el suyo, a veces, le habla de tú.

Don Jesús ¡puesto de pie! —pese a sus manos sarmentosas de hombre de noventa y seis años—, se comporta como en los buenos tiempos tocando el guitarrón; y Pancho, músico siempre —nunca lo hubiera yo creído— clara voz, la mano más suelta, parece jugar con el gracioso instrumento.

Los violines hasta con desafines corregidos sobre la marcha, silencios en corte de cuchillo, dejan tremolando la vihuela; el guitarrón bordonea su bajo profundo; las voces cantan sin melodrama, entonadas y serias en su comunicación.

Josefina Lavalle, directora de FONADAN —Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza y la Música Popular de México— Luis Felipe Obregón, Marcelo Torreblanca y sus colaboradores, mostraron entusiasmo en tanto hacían lo conducente para grabar un disco. Me honra ser delegado en Jalisco y Colima de tan noble institución.

Escuché de niño el juicio del pueblo sobre los cantores religiosos y cantantes de romanzas y canciones en teatros y fiestas: "cantan de ópera". Gañanes jóvenes, apostados en alguna de las cuatro esquinas de la calle a orillas del poblado, envueltos en la noche, cantaban a dos voces, primera y segunda, en grito rotundo y larguísimos finales cortados como en queja; nunca un falsete.

Así canta nuestro mariachi reforzado, semejante al que escuché Revueltas, añadido un tercer violín y la guitarra de golpe o bajo sexto —instrumento resucitado ahora en nuestro mariachi— vigente en la música norteña del taconazo. Como excepción quisieron estar esa noche con nosotros —dos violines ahora disfrutando licencias— apenas un total de nueve.

El "Son de la ensalada", cuyo título fue impuesto por los compositores de la letra: padres misioneros alegres que, sin empacho, fueron con vaqueros y caporales en busca de un buey alzado al monte. Así lo mandó el patrón.

Y uno de los padres, montado en la mula del avío, con su apodo La Perra, trajinó con todos hasta encontrarlo.

Principia el excepcional son; la voz primera con extraña orden:

¡Echenlagua regadores
que se seca la sandía!
Echenlagua regadores
que se seca la sandía,

Y contesta el coro con pícaro gusto:

Échele agua usted a la suya
que yo regaré la mía.

Y todos fijan la geografía del suceso: "En la hacienda del Limón" ... Y el grito pertinaz del guaco hace el ambiente de selva calurosa e intrincada...

Cantan la historia del rudo bregar de los peones en las haciendas ganaderas del pasado.

Al final del son, exitoso y cumplido el deber, viene la disculpa extraña de los hombres de sotana, que piden piedad de sus cueras y sigue una especie de diana de alegría maravillosa.

Esta comunicación excepcional confirma tan interesante origen en aquella región de tierra caliente; engarzada entre dos alardes de inspiración indígena: la orden de riego y la diana final, ¿cuál de las dos haciendas con ese nombre que en el sur subsisten?

Mis andanzas de infancia, adolescencia y vida de trabajo intenso en el arte popular, como siempre, están de nuevo en el corazón de Jalisco. Así debió ser. Flavio Romero de Velasco, gobernador constitucional del estado, aprobó establecer como institución un mariachi que aunara autenticidad y tradición en el Departamento de Educación Pública. Con el entusiasmo de Ramón García Ruiz, su titular, el gobernador hizo el encargo de sumar esfuerzos con los departamentos de Bellas Artes y Turismo, a fin de presentar nuestro mariachi hasta en el último rincón de Jalisco, junto con verdaderos bailadores de sones y jarabes a más de llevar espectáculo y sólo a la brega diaria de los jaliscienses del interior, pueblerinos y rancheros, la especial recomendación de hacerles volver al arte vernáculo que deben amar y cultivar como siempre lo hicieron. Queremos no defraudar al poeta: somos tierra de bailadores de jarabes, y también de músicos de mariachi.

Recién había proseguido esta tarea, encontré ricos filones aún no mellados por las facilidades que la comunicación prodiga en el mundo moderno.

1. En Cocula, el maravilloso mariachi de don Jesús Salinas que mostré a ustedes en esta ocasión.

2. El arpón de la sierra del solista Jesús Sierra, quien por accidente nos hizo descubrir en "La triste sierra", una valona excepcional, junto con "La potranquilla", otro gracioso sureño, despertando la vieja inquietud por nuestras valonas del Bajío.

3. Noticias alentadoras señalan mariachis que todavía tocan sones viejos, sin utilizar trompetas, allá por el Paso Real, en plena sierra de Tuxcacuesco, en Colima y Nayarit. El año pasa-

do, músicos dispersos en el Fresnal del Cerro del Naranjo, junto a Pihuamo, igual que en el principio en Cocula, confluyeron con sus instrumentos al brazo o a la espalda, enfundados en bolsas de bayeta; ahora convocados por la Asociación Juvenil Pihuamense, A. C., que siempre estimuló mis inquietudes artísticas.

Esperamos peinar Jalisco, Colima y Nayarit, parte de Zacatecas y Michoacán, para discernir los orígenes de sones, sonecitos, jarabes, canciones y valonas del Bajío. Debemos conservar la rancia riqueza de México en mariachis, arperos solistas de la sierra y bailadores de sones y jarabes todavía reconocibles a pesar del regreso triunfante de las trompetas frente al maratón ruidoso del mundo moderno, y en la inevitable evolución de la música, la danza y el baile popular, inteligente o con añadidos y deformaciones de coreografías espectaculares; coreografía, rasero nivelador de los grupos folklóricos del mundo moderno, con muy honrosas excepciones que, no obstante, triunfan por el mundo.

Es una realidad el mariachi moderno capaz de actuar en espacios abiertos, en los que las trompetas, si las usaran con sordina, resultarían menos agresivas, permitiendo escuchar al resto de los instrumentos.

Convido a los presentes a participar conmigo del consejo que adopté del padre Rivera, escritor laguense: "Proveeremos del más fino cedazo, hecho con sentido común, talento e inconmensurable paciencia, para discernir el mariachi en su siglo de oro."

Docta Sociedad de Geografía y Estadística del Estado de Jalisco hoy abierta a toda manifestación positiva: Me complace conjugar voluntades para conservar nuestro acervo cultural. ¡Muchas gracias por su comprensión!

Quiero dejar sentada mi convicción de que los grupos musicales llamados mariachis tuvieron tantos principios en la Nueva Galicia como asentamientos positivos hicieron los conquistadores.

Embarquemos nuestra sensibilidad emocionada en la música nativa —española— europea del occidente de México: la música del mariachi auténtico tradicional que inicia este concierto con el "Son de la ensalada", olvidado por medio siglo.

Continuará con el jarabe de Jalisco que me parece tan mío, si recordamos que cuando niño lo escuché y miré bailar y bailé cien veces. "El palmero", "Las olas de la laguna", "El tejón", "La palma", "El sentimiento"; dos valonas del Bajío: "El gallo juído" y "La triste sierra" con raíces en el cante jondo y en las saetas de Sevilla, que ya nadie reconoce por olvido o por oírlas como sones y canciones. Las nuestras, diferentes a las valonas de Michoacán traviesas y jacarandosas. "El gato" y el "Jarabe de Nochistlán": segundo de la música española, las danzas y los sones autóctonos, realidades musicales rescatadas junto a otras que no analizaré con el escalpelo crítico de los musicólogos, ya que no lo soy, ni lo son la mayoría de quienes lean o escuchen esta pequeña contribución al acervo cultural de México. Es preciso que músicos amigos, enamorados también del mariachi, realicen tan necesario trabajo.

Gracias por las fuentes informativas a los cronistas fray Alonso Ponce, el padre Tello, Riego y Valdez, Retes, Salado Álvarez, Dávila Garibi, Cornejo Franco, Ramírez Flores, Méndez Moreno, el refranero, y vivencias de niñez y adolescencia que disiparon dudas en la madurez —cuando menos física—; que "el cedazo" del padre Rivera continúe cerniendo especies. A todos los representantes brindó mi alegría de cuando fui bailaror de sones y jarabes sobre tarimas y tablados en Tlajomulco, Cajititlán, Guadalajara, Tepic, en el salón de fiestas de Palacio Nacional de México, en Padua Hills; Los Ángeles, San Francisco, Pomona y Nueva York, llevado allá por el entusiasmo de Bess Garner, dama norteamericana, fin de feliz memoria. Norma: ello siempre con la música nuestra, la música de viejas tonadas: sones, sonecitos, pasos floreados o de punta y talón entre paseos, coplas, "sinfonías", valonas y dianas de nuestro dilecto mariachi en su siglo de oro; signo de mexicanidad proyectado ahora al mundo, con nuevo rubro: El mariachi moderno, que triunfa cuando lleva en su esencia la grandeza humilde, realidades ya tenidas por valores eternos en el mundo del arte.

Siempre dijimos en Jalisco: el disfraz no modifica la esencia.

La comprensión de títulos y letras son clave para entrar en este mundo musical. ¡Ojalá y con él podamos abrir las alas!

El mariachi, ensayo de aproximación a su esencia*

Édgar Gabaldón Márquez

Homenaje a José Ignacio Paulino Dávila Garibi (1888, Guadalajara, Jalisco), por ser, en México, el primero en atribuir a una lengua indígena, la lengua coca, derivada del *naguatele*, la palabra mariachi; a F. J. Santamaría (1886-1963, Villahermosa, Tabasco), por recibirle esa bandera de autoctonismo en su *Diccionario de mejicanismos*, 1959; a Pedro Castillo Romero (¿1938?), por corroborar, con otros datos, dicha tesis de historia lingüística; a Roberto Franco Fernández y sus colegas (véase: *Diario El Occidental*, Guadalajara, 3, VII, 1976), por afiliarse a dicho postulado, y a Carmen Sordo Sodi (véase *Excelsior*, 2, I, 1977), por acoger, en el Centro Nacional de Investigaciones e Informaciones Musicales, lo expuesto por Dávila Garibi en décadas anteriores.¹

Dicen que por el Naguanchi,
no puede pasar un güero,
porque le sacan el cuero,
pa la caja del Mariachi.

* Publicado en *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico. El libro de los apéndices*, Caracas-México, J. M. Castañón, Editor, 1981, pp. 546-555.

¹ José Ignacio Paulino Dávila Garibi, "Recopilación de datos acerca del idioma coca y de su posible influencia en el lenguaje folklórico de Jalisco", en *Revista de Investigaciones Lingüísticas*, México, núms. 5 y 6, t. III, 1935, pp. 291-293.

Notas: Es a partir de las investigaciones lingüísticas de Dávila Garibi que en México, o Méhico, se reivindica la autoctonía de la palabra mariachi; el egocentrismo dispersófilo y alineado, que tan propio es de nuestra "cultura" hace que nos tomemos en cuenta, los unos a los otros, adecuadamente, para un tradicionalismo fundador de

Se pronuncia México, y no Méchico

México (¿o Méchico?) es el país donde se torna más difícil sustituir las apariencias por la realidad; porque hay un embrujamiento, un aire de sueño, para que, en provecho del imperialismo o dominación externa, y su colonización, la figura de todo ser y fenómeno se presente trastocada y confusa; y es a causa del Reino de Smáug, urgidor de estos seudonombres, que hasta la geografía del país ostenta una coyunda toponímica (¿no es así, San Juan Tlatlauquitepec?); catálogo y matrícula para registro de tributos, tanto del imperialismo indígena como del europeo; mezcla de nombres que quisiera ocultar la nefanda realidad del coloniaje,² mezcla de bautizos administrativos que disimulan las dos almas antagonistas en el inmenso territorio, cuyas dos culturas se han guiado por el Signo de Smáug... ¡Quién iba a pensar, entonces, hace diez años, en 1968, cuando indagábamos cuál fuese la esencia del

pueblo: por eso transcurren años y años hasta que el tabasqueño Santamaría, académico de la lengua española, en Mé...xico (no México, como escribió él en su *Diccionario de mejicanismos* de 1959), y así, compañero de Dávila Garibi, lo respalde con el claro señalamiento de su precursoridad.

También Pedro Castillo Romero, en su libro *Santiago Ixcuintla, Nayarit, cuna del mariachi mexicano* (México, B. Costa-Amic Editor, 1973, 207 pp.), se adhiere a esta noble campaña, y en su obra, catorce años después del *Diccionario de mejicanismos*, *op. cit.* de Santamaría los cita directamente: "En mi concepto —dice Dávila Garibi—, el vocablo 'mariachi' es 'coca'."

El humo en los oídos parece provenir de los errores de transcripción fonética cometidos por los gramáticos del siglo XVI, en particular el de haber creído correcto que se escribiese la ch, ya con una x griega, ya en el doble siglo tz: Malintzin, Malinche. Ya exhibimos nosotros cómo desde los cuatro vientos y desde el tlacchicco de México o Méchico, los fonemas che-y-chi nos saludan, advirtiéndonos: Hay que oírnos como somos; y como si aquellos ejemplos no bastaran, nos siguen apareciendo otros: en *Unomásuno*, diario capitalino (11 de marzo de 1979), se refieren a un licenciado Maliachi Vázquez; y en el directorio telefónico núm. 114, de la misma ciudad, hallamos: Enrique Maliachi Arias y Cristina Lechuga de Maliachi; y según Eduardo Ruiz (autor de *Michoacán, paisajes, tradiciones y leyendas*, México, Secretaría de Fomento, 1891, 449 pp.), en Parangaricutiro, municipio de Uruapan, Michoacán, en 1880 había una familia de apellido Mariche, y un cerro cerca de Paracho dizque se llama Marichuata, o cerro de los Mariches. La voz cumiche está incluida en Luis Cabrera, *Diccionario de aztequismos*, México, Oasis, 1975, 164 pp.

²Édgar Gabaldón Márquez, *El coloniaje, la formación societaria peculiar de nuestro continente*, Caracas, Biblioteca de la Academia Nacional de Historia (serie Estudios, Monografías y Ensayos), 1976, 526 pp.

mariachi, la del vocablo, la de estos músicos, que ¡el mariachi es el corazón de México! al oírle esta frase a Carlota O'Neill, en la Plaza Garibaldi. He ahí el punto de partida de nuestro hallazgo.

¿Hallazgo? ¡Pos, sí-ííí-f! Es un hallazgo el de develar y descubrir el secreto de una realidad; y hallazgo, en nuestro caso, es el darnos cuenta, súbitamente, en una tarde (24 de junio de 1979) en que comíamos garambullos al pie del Cerro de Galvanes, no lejos de San Juan de Vega, Guanajuato, de que la palabra mariachi encierra la clave sutil del verdadero nombre de la hoy República de México, y de su capital metropolitana; y la subjetiva pista nos la dio la fórmula mencionada, pero, ¿por qué razón? Pues porque allí se da el fonema *chi*, tan *mechicano*; y es que por oculta brujería el europeo usurpador rechazaba, como queriendo exorcizarla, esta sílaba de los naturales, y la reemplazó por una "j" de quienes habían ellos sacudido una horca caudina de siete siglos; de ahí que el conquistante pronunciase Méjico, pero escribiéndolo México, para doble efecto de anulamiento de la persona aboriginal, y de ocultación de aquella vergüenza para los pueblos humillados por la derrota, de ahí que apartara de sí el correcto grafema de Méhico;³ fácil es constatar lo verosímil de nuestro aserto, si se

³ Miguel Othón de Mendizábal, *Obras completas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, t. V, 1946, y *Ensayos sobre las civilizaciones aborígenes americanas*, México, Museo Nacional, 1924, 347 pp.

Nota: Nos ha sido muy grato leer, en *Un continente y una cultura. Unidad filológica de la América prehispánica*, del profesor Domingo Martínez Paredes (México, Orión, 1967, 182 pp.) un autorizado apoyo para nuestras indagaciones lingüísticas, de la palabra mariachi, y del sonido chi; al oponerse él a los hispanistas, que escriben México con "j": Méjico, afirma (p. 81): con el paso del tiempo, lo que debió ser Meshico se convirtió en... Méjico; y agrega (p. 82): Es innegable que los aztecas pronunciarían Meshico... porque las tribus que llegaron a fundar Tenochtitlán (*sic*) eran meshicas no mejicas; y en seguida: El confusionismo surgió por la inadvertencia de los que se dedicaron a formular con signos europeos (quiere decir: con letras griegas y latinas) los equivalentes fonéticos de... (los que hablaban estos pueblos de acá); agradecemos al maestro Domingo Martínez Paredes la iluminación que nos ha concedido, en este caso, transvasándola de su "sh", que nos es extraña, a la ch hispánica, ya suave, ya fuerte; y en cuanto a la etimología de la palabra Tamoanchán y vemos que la suya, de experto mayista, coincide con la que acepta Joaquín Meade Sanz-Trápaga (1896-1971), en su libro *La Huasteca: Época antigua*, México, Cossio, 1942, 378 pp., y advertimos que Meade se apoya en la lingüística de la *Cartilla Huasteca*, México, 1890, de Marcelo

efectúan algunas permutas lingüísticas en las que se observan los cambios de sonido espontáneo en un idioma: chícome (es el número siete, en *naguatlé*); Mé... chico; y me... cochi (que no es palabra real).

Tal es el hallazgo; del mariachi-persona hemos pasado al mariachi-vocablo, y nos topamos con el secreto de la autotonidad de México, o Méchico; pero volvamos al comienzo de este ensayo, a la tutela paternal de las *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico*, y tratemos de circunstanciar aquí, una parte del recorrido indagante que hiciéramos; digamos, pues, que de los campos de San Juan de la Vega y de los que colindan con el Rancho del Hurón, es que sale mi compadre Francisco Yáñez Chico, a sus treinta años de edad (véase *¡Yo, mariachi con guitarra, y aquellas canciones!*); de aquí, donde primero el brujo Zenobio Elías lo ayudó a iniciarse en la guitarra, y lo adoptó como discípulo y lo hizo miembro de los tres cuerpos de danzantes: de apaches, de "franceses" y de compadres, esas inflorescencias secretas de aspectos de la cultura indígena que se clandestinizan fingiéndose totalmente

Alejandro, del lugar donde hay serpientes de agua o anacondas, y pájaros de vistosas plumas, ambos tal vez figuras totemizadas; es interesante el paralelo que establece Martínez Paredes (pp. 109-124) entre Tamoanchán y Tenochtitlán, por lo que se refiere a sus aspectos mitológicos, sólo que nosotros aducimos de sus hipótesis, un respaldo teórico para nuestra idea de que el de Tamoanchán, fue mito y utopía, a la vez; porque el sentido del peregrinaje, en aquellos pueblos que marchaban hacia el sur era el de huir del yermo y del frío excesivo y nevado, y el de asentarse en tierras de huerta, jardín y vergel, con más de "cuatro milpas"; y esa es la esencia de Tamoanchán, más allá de los simbolismos ornitológicos y heptológicos, vehiculares de una escala esoterista, que así se aseguraba el recuerdo, y en la frágil memoria de la generación y las degeneraciones; lo decisivo en el asunto de Tamoanchán, pues, sería esto lo de tipificar, o ponerle asidero en sitio palpable a esa búsqueda milenaria de óptimas y opimas condiciones y ambiente para una sociedad más digna y decente, que al fin se liberase del Reino de Smáug; y, en ningún caso ha de aceptarse que se desvirtúe esto; mito y utopía según el modelo de los textos sacros del Asia Menor, de un *paradiso perdido*, y nunca más *ritrovato*, de una "edad de oro" de griegos y latinos, que jamás volverá; es admirable además el aserto de Martínez Paredes (p. 146), de que nuestro continente "bien pudiera llamarse Tamoanchán" (véase ficha 9, en esta bibliografía, pp. 21-26, donde asumamos la propuesta de que algún día se bauticen estas tierras de un modo autóctono y autónomo, cancelándose y archivándose el transnombre que heredamos de la conquista europea; el cognomen de Tamoanchán es generoso, porque no es racista; hasta podría dársele al planeta entero, y rebautizarse "los continentes" con su tan claro signo: Tamoanchán I, Tamoanchán II, etcétera, una vez que el Reino de Smáug hubiese perdido su horrida hegemonía).

acristianadas (como indica Martha Stone)⁴ de aquí salió él, y se hizo mariachi, para algún día llegar a servir de fuente de desvelamiento de estas cifras a que aludimos; de aquí salió, aleccionado ya por el uso de los cantos y las melodías que animan la faena rural, de entre los jóvenes rancheros, jóvenes agraristas de 1925 a 1929, jóvenes dueños de tablas de labranza, recién adquiridas; en esos cantos y melodías se formó su vocación de mariachi, y sobre todo en los corridos, historia de mexicanos famosos, de trágica alternativa; en los corridos, escuela y modelo de una hombría exaltada; en los corridos que muestran y pintan al ciudadano ejemplar, valiente y violento, frente al burócrata gobernante, poderoso y violento con ventaja; en esas músicas rancheras de costumbre, donde se encantan los muchachos y las muchachas, en coros inolvidables, en el clima y tono de ese país invisible y bipolar, país de sueños y utopías, porque México posee en las páginas del pentagrama no sólo un cierto embrujo, sino también un impulso profético, porque en México el todo de su destino apenas aflora en las canciones, porque en México la música es bálsamo habitual para adormecer y amortiguar las asperezas de un sufrimiento que no cesa.

⁴ Martha Stone, *At the Sign of Midnight. The Concheros Dance Cult of Mexico*, Tucson, The University of Arizona Press, 1975, 262 pp.

Nota: En lo que "ilusiones paleo-racistas y neo-racistas", nos estamos refiriendo a ciertas creencias del Viejo y del Nuevo Mundo que orbitan en torno de Smáug; Alicia Ivanska (Alicja Iwńska, n. ¿1920?): *The truths of Others*, 1977, ha indagado "las verdades de los otros", aquí en México; exiliada de Polonia, la Polonia socialista, y radicada en Estados Unidos vino a México en 1973 para enterarse de algunas actividades indígenas del país, que ella juzga similares a las del irredentismo clásico polaco y que nosotros acercáramos a las del irredentismo sionista de Israel, y a las de los irredentistas ibéricos: los vascos y los catalanes, y a las del irredentismo bretón y provenzal en Francia, y su par inglés: el de los galos; digamos que pesquisas y desvelaciones, como las de Alicia Ivanska, constituyen parajes y paisajes de la historiografía reñidos con la cultura imperialista y colonialista de Occidente, que andan en llave con movimientos y tendencias del revisionismo contemporáneo, en lo historiográfico, y que tarde o temprano mostrarán una historia universal distinta a la ya sacralizada por todos los establecimientos; a nosotros nos interesa, en sumo grado, la historiografía heterodoxa, eso sí, no deseamos ser solidarios de ningún irredentismo que, en otra, ascienda el Reino Smáug del afán del lucro y todo lo que esto significa.

Mariachi no viene de mariage

A nosotros nos fascina el mariachi cuando está tocando; y después de escucharlo por la primera vez, ya nunca más se nos calla, en el íntimo auditorio; alabado sea ese nombre mágico, pero, ¿qué es el mariachi? Debemos ratificar lo ya dicho: que la palabra es de antiguo ancestro mexicano (o mechicano); que nos parece imposible, fonéticamente, que provenga del ríspido y raspante sonido gutural francés de *mariage* —maggrrriayyy; pues, ¿cómo puede imaginarse, en buena música, que de semejante palabra de (eggrrres) y “yees” apareciese la de mariachi, con suave labio dentalismo, y su corona en la nativa “che”, de chi? ¿Cómo homofonizar, por más empeño suavizante que se haga, a *mariage* con mariachi, esa clave y esencia de la mechicanidad (o mexicanidad), legalmente hablando?

El maestro Castillo Romero⁵ por su parte, sostiene que en la lengua pinutle, que se ha hablado en Santiago Ixcuintla (o Ichcuintla), Nayarit, y en esos lugares de Rosamorada, donde ha existido el rancho que le nombraran *El mariachi* se consigue la palabra; dice él: En un principio el mariache o mariachi no sólo era el conjunto musical, como ahora lo conocemos, sino que lo integraban la tarima “sobre la cual se bailaba”, la pareja de bailadores y los músicos del conjunto,⁶ y Roberto Franco Fernández y sus colegas historiógrafos (véase en el lugar ya referido) se atreven a pensar que la palabra mariachi viene del idioma amulteca, el cual significa “cuando el indígena está contento y hace música y canta”, y opinan que “el mariachi se originó en la música e instrumentos de los coras” (ésta es una tribu que ha habitado las tierras de Nayarit y Jalisco, cuanto eran una sola, y desde entonces).

Como los autores que se citan (Castillo Romero, Franco Fernández) no exhiben muestras lingüísticas que abonen y apoyen sus asertos, y antes de reseñar lo que dice Dávila Garibí, entregamos nosotros algunos elementos de juicio, o de

⁵ Pedro Castillo Romero, *op. cit.*

⁶ *Idem.*

indicio, sobre la muy posible y probable autoctonía de la palabra mariachi.

Estas voces coras, en "che" y en "chi"

El padre Joseph de Ortega, en su trabajo *Lengua castellana y cora*, de 1860⁷ que recorreremos a vuelo de guachichilin y colibrí, y hasta con la malicia y suspicacia del achiquiliche lagunero, es de alguna utilidad; dícese ahí que la lengua cora no posee los sonidos: d, g, f, j, l, s, parece, entonces, que puede tener el fonema o sonema (r) que le falta al naguatle (los naguatlacas tuvieron el mismo problema que los chinos, que en vez de "r" pronuncian "l"), veamos unos ejemplos con "che" o "chi" de palabras en el idioma cora: *namuache*=me ama; *ceamuachi*=os amaís; *nebeche*=los dientes; *achit*=arroyo; *capua chuanachi*=dar algo barato; *tebeche*=golpear; *timuache*=mezquino; *guateche*=dar a otro, de ocasión; *tianache*=el recio que pide por una cosa, para venderla; *yuchit*=el maguey; aunque el estudio del padre Ortega no nos aporta la palabra mariachi misma, por lo menos sugiere la posibilidad de que exista; ténganse en mientes las indicaciones de Eduardo

⁷ Joseph de Ortega, "Vocabulario de la lengua castellana y cora", en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, 1a. época, t. VIII, 1860, pp. 561-602.

Nota: Thelma D. Sullivan, en su *Compendio de la gramática náhuatl* (México, UNAM, 1976, 382 pp.), tal vez a causa de una inconsciente postura de hegemonía cultural y lingüística anglosajona, insiste en oír mal la lengua naguatle, y en sustituir a "ts", y no a chi; en cambio, María de Carmen Nieva López, en su texto para el aprendizaje del naguatle: *Izkalotl*, por no querer hispanizarse, se anglosajoniza, proponiendo una dependización a la "k", o kakificación; trátese de un enredo que podríamos desenredar así: si queréis enseñar el naguatle a los hispanohablantes, no sería malo transcribir sus sonidos por medio de nuestro más legítimo letrado, el que a nosotros no nos depende frente a la gente anglohablante; si queréis enseñarlo a ciudadanos de Estados Unidos, Inglaterra, Canadá, Australia, podéis recurrir a las letras que ellos prefieren para transcribir los sonidos de ajenas lenguas; dejadlos que kakifiken y doblegüñinten a quienes les plazca; María del Carmen, hay una salida distinta al problema: el invento de un letrado completo para el naguatle, para que así no acepte societario humano; rompamos las ligaduras del ayer.

En este sentido nos conmueven hasta las lágrimas de cocodrilo, los esfuerzos de Miguel Palafox Vargas, que narra él, en el capítulo primero de su: *Los huicholes a través de sus danzas* (Tepic, Nayarit, Editorial del Magisterio, 1974, 197 pp.); esfuerzos para

Barrios de los Ríos,⁸ sobre aquella tarima, que se confeccionaba con madera del árbol que en lengua pinutle se denominaría: mariache.

Entonces, de estas voces cora, con sonidos en "che" y en "chi", que hacen viable la tesis de la autoctonía de "mariachi", podemos pasar al mapa toponímico del país; la torpeza lingüística de los hispanos del siglo XVI, para enseñarse a pronunciar fonemas extraños a los de su idioma (aunque el de la "ch" no lo es mucho), no los excusa de sus errores; no los excusa de que hayan querido ver una "x", del alfabeto griego, con valor de "csa" o de "ja", a la arábiga o hebrea, y hasta griega (según algunos helenistas), en el vocabulario que escuchaban a los más antiguos ocupantes de nuestro continente; no los excusa de que pasaran por alto, aunque fuese por brujería, el nombre de Méchico, pues que no dejaron de transcribir muchas otras palabras con "chi", y entre éstas la de Chicomóztoc (que recibió el antojadizo grafismo de una "z").

El sonema "chi", hasta en Mé...chico

El sonido chi está presente en los cuatro vientos, o rumbos, de México o Méchico, y hasta en aquellos lugares que no eran parte del Imperio Azteca; ¡es lástima que en España se obstinen en escribir Méjico, con "j" morisca! Éste es un fonema de mucha intimidación, en naguatle es un fonema materno y generador, que significa el acto de amamantar a un niño de crianza: chiche; y está, también, ¡cómo negarlo! en la base de aquella palabra que Usandízaga y Mendoza⁹ estudia lexicográficamente en *El*

alfabetizar la lengua *güichola*: "los abrumé [a colegas del magisterio] con el alfabeto griego en que les mostré las características de la épsilon y la eta, la omega y el ómicron", mientras buscaba "encontrar un sistema gráfico conveniente"; y diremos nosotros: ¿Es que solamente los antiguos de Europa y Asia Menor tuvieron inteligencia para diseñar letreros que transcribieran sus lenguas?

⁸ Enrique Barrios de los Ríos, *Paisajes de occidente*, Sombrerete, Zacatecas, Biblioteca Estersiana, 1908, 194 pp.

⁹ P. M. de Usandízaga y Mendoza, *El chingolés. Primer diccionario de lenguaje popular mexicano*, México, B. Costa-Amic Editor, 1972, 250 pp. En realidad, el autor sólo se ocupa del verbo "chingar" y de unas dos mil quinientas formas idiomáticas suscitadas por su embrujo sermonial.

chingolés, con respeto y picardía, ya que es el eje vital de un pueblo, y de su país; esa palabra, en cuya magia se juntan los límites polares de lo divino y de lo humano, de lo poético y de lo prosaico, inseparables; esa palabra, de secreta fuerza afrodisíaca a la vez que perverso boleto de admisión para actos criminales; esa palabra, que magnifica plenitud de ser, en el desalienamiento, y la mezquindad autodestructiva de quienes se refugian en la mampara ilusa de hipócritas cortinas.

En el estado de Chihuahua, el país de los *chínipas*,¹⁰ además de ése, y el del gentilicio indígena, hay cerca de doscientos nombres de lugar, en lengua tarahumara, que terminan con el sonido "chi" o "chic"; y Chihuahua dizque era *guaguachi* (¡no Wawachi!) = oquedad en la roca o cerro con una cueva (¡siempre la sombra de Chicomóztoc, no!); el lingüista J. M. Ponce de León,¹¹ explana: Cusigüiriachic: *cusi* = árbol o palo; *güiri* = enterrado como poste; *chic* = lugar; *Sayaguáchic* = lugar donde abundan las serpientes de cascabel; *Temosáchic* = en el pedregal; *Nararáchic* = lugar donde hubo una lloradera; *Uruáchic* = donde hay un hoyo muy grande; *Tomóchic* = el lugar donde ocurren los admirables sucesos que narra Heriberto Frías (1870-1926), en su novela o historia imaginada (que le decimos así a dicho género, sin confundirlo con la "novela histórica"). Y tantos y tantos.

Y en el vecino estado de Sonora se observan, a salto de mata: Bacadeguachi, Aconchi, Guachinera, Bacoachi; y en el estado de Sinaloa,¹² según varias lenguas indígenas: *tepachi* (en Nío); *tomachi* = en el barriga (¿será hispanismo, de estómago?), en Alisitos; *Balacachi*, en Sirijoa (tiene éste que ver con el nombre de la chicharra); *Cuchi* = en el mezcal (en Ahome); Los Mochis = Las Tortugas, en Mochicahui; y luego, en el estado de

¹⁰ Ignacio Alcocer, *El español que se habla en México*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia (publicación núm. 20), 1936, 93 pp.

¹¹ Ponce de León, José M., "Nombres geográficos de origen tarahumara en el estado de Chihuahua. Prontuario formado por [...]". *Anales del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía*, México, Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, IV, 2, 1924, pp. 19-34

¹² Eustaquio Buelna, *Peregrinación de los aztecas y nombres geográficos indígenas de Sinaloa*, México, Imprenta del Sagrado Corazón, 1892, 152 pp.

Durango: Chinacates (¿de la voz *nahuatlé*, que significa: murciélago?), y Súchil (¿del *naguatele*, para flores = *sochitl*?) y en el estado de Nayarit, de coras y güicholes, gentes que desde antiguo sabrían del mariachi, y que tienen el árbol mariache, vemos a Quimichis, cerca de Tecuala, y no lejos de Rosamorda al Rancho de Mariachi;¹³ y en el estado de Michoacán, el cerro Marichuata o de los Mariches y el cerro Cariche o del Borrego; y en la Guasteca: Tampachichi, y Chicontécatl (en la Tamaulipas antigua), y Tampulache o lugar de los guajolotes.

Y en el sur (con vertiente al Pacífico), Santa María Chimalapa, de Guajaca; y en el estado de Chiapas, Chalchigüitán, cerca de Bochil; y en las tierras de quichés-mayas (sur, vertiente al Atlántico y el Caribe), las lenguas: caichi, paconchi y achi; y el Ojochi, de Tabasco; y en Campeche: Balantánchic y *cañachic* = el cuidador de pájaros, *cotinche* = horno de sacar madera, *chapichi* = guayaba colorada, *chiche* = la abuela materna, *ibachil* = un animalejo, y *mocchi* = la mordaza (¡cosa más seria que la mordida!) y el sinanché, un alacrán arborífilo, y el tamanché o el algodón; y el conachi o tigre de palo, que nos recuerda a Carachi o Carache, nombres indígenas trujillano-venezolanos, y apelativo de cierto comandante Carachi, llamado también Argimiro Gabaldón Márquez (1919-1964); y por el lado de los zapotecas y de los zapo-guaves: Güeyoyachi y Guelaguichi o Laguna Grande, y el abstruso dios Güichipecochi, el Quechalcóatl de Guajaca; y entre los mixtecos (o michtecos): Yutechi, y Yucuyachi o Cerro Chico; y volviendo al centro-oriente de México-México: un Tamapachi, en San Luis Potosí, y el pájaro chiich (que es "chi" al derecho y al revés en onomatopeya), y el árbol chichil o moral, y el nombre de imborrable recuerdo, de los guachichiles, de la grímpola colorada; y cerca de Tamaulipas: un tamapechis; y otra vez hacia el noroeste, quince kilómetros de Moctezuma, en la Sierra Temaverachi, el volcán Tepachi,¹⁴ en el paralelo 20° 27' y el meridiano 109° 24'.

¹³ *Enciclopedia universal ilustrada*, Madrid, Espasa-Calpe, 1908.

¹⁴ Jorge L. Tamayo, *Geografía general de México. — Geografía física*, México, Instituto Mexicano de Investigaciones Económicas, 1962, 562 pp.

De Chicomóztoc a la Guadalupe-Tonanchi, nuestra madre universal

¡Entonces! Güichilopochtli (en nuestra grafía, o Huitzilopochtli, según algunos hispanos de los siglos XVI y XVII), el dios mechica, de los mechicanos, fundador-de-pueblo, y destructor-de-pueblo, a la vez, un dios humanófago y el primer hombre: Chiconatiuh (que no tiene nada que ver con Adán, ni con Eva); y el tlacchicco o umbílicus (ombbligo), o centro del mundo; y mírese que son sopotocientos y un pico los nombres con chi o con che en este país, así como en las regiones que le son íntimas de antiguo, ahora pertenecientes a Estados Unidos, en las tierras del mítico y milenario Aztlán y de Chicomóztoc; por eso, los chichilticales o casas grandes, casas-en-cuevas, casa de muchos pisos, allá en el "norte" (¿norte, de qué y de dónde?), entre Arizona y Chihuahua; lugares del ancestraje chicano y mechicano; por eso, el Chinacamóztoc, en las cuevas llenas de murciélagos, suerte de tótem y amuleto de aquellos pueblos, obsesionados por la sequía y obsesionados por la búsqueda del agua de los ríos, lagos y de una salida al mar; y qué decir de los tlachicachis, aquellos clanes rivales, ya contaminados por la Norma de Smáug, que expulsaron a los naguatlacas de sus aldeas, sus casas grandes, sus cuevas-en-peñas; y qué, de Güegüetlapala; y qué, de los apa...ches, y de los coman...ches; y qué, del tuguacachi, el cuarto mundo, según los jopis, esos parientes y afines de los naguatlacas; y qué, del nacuache o contrato social de fraternidad comunitaria, roto para siempre por el metiche y sedicioso agente de Smáug, el llamado Mochini o Mochi (figura de leyenda), el que los obligó a las migraciones separatistas e imperialísticas...

Y después de Güichilo-Pochtli, y del dios Tolchi, de los indios de la redecilla: matlachincas de Toluca, y de su semejante el dios Colchi, de los colhuas, los de "la cosa torcida hacia abajo"; tan sospechosa y enigmática; y en lugar aparte y central y sagrado, se halla Nuestra Madre, la Mater Admirabilis, Tonanchi, Tonantzin (en grafía del siglo XVI), la Virgen de Guadalupe, amparo y refugio de México; y junto a ella, el homenaje de nombres modestos: el acolchi o *Agelauus gubernatus*. Wagl, que

es un pájaro de lomo colorado, y el guachichil o guachichilin o tuturusí, de cabecita roja y flamante... ¡Y el *Capsicum frutescens*, o chile, que con el "chi" adelante es el aderezo imprescindible en la cotidiana cocinaria de los mechicanos?

¡Ha-aáa-artas palabras con "chi"!

Pero no olvidaremos a los tlachichiques, o maestros albañiles, los constructores de Teotiguacan, la indescifrada; no a esa especie de pato de agua, con el extraño y atontado nombre, que le define, de achiquiliche, tótem antediluviano, genio y amo del elemento líquido, profeta del desierto, porque anuncia el agotamiento de las fuentes, esquilmas por las tribus antiecólogas.

Y cómo no mentar, aquí, al cumiche, extensión lingüística de los nahuatlacas, más allá de Guatemala, de Honduras, de El Salvador, en tierras de Nicaragua y de Costa Rica, donde así le dicen al jocoyote o hijo consentido.¹⁵

¡Pos, sí-íí-í! Es ahora el acucioso Dávila Garibi quien decide el asunto; en su obra *Del náhuatl al español*¹⁶ señala (p. 145) como palabra sobreviviente del idioma coca, allá en Cocula, Zacoalco y Tuchcueca, hoy estado de Jalisco, a éstas: maroachi, minguchi, tambachi y tonchi; y en *El problema de la clasificación de la lengua coca*¹⁷ anota que tepechi es variante de tépetli (los ceros, en *naguate*); y registra a Naguachi, el toponímico (también se ha escrito Naguanchi) de la famosa copla antifrancesa, *antimariage* (que toma una "n" por razones músicas), que le sirve al ilustre lingüista, pues trasúntase, en el caso, que si el patriotismo jalisciense se atrevía a despellejar a "los güeros" o franceses imperialistas para la caja del mariachi, para la resonancia de esa plataforma de baile, mas iban a ver

¹⁵ Luis Cabrera, *op. cit.*

¹⁶ José Ignacio Dávila Garibi, *Del náhuatl al español*, México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1939.

¹⁷ José Ignacio Dávila Garibi, *El problema de la clasificación de la lengua coca*, México, Librería Editorial San Ignacio de Loyola, 1943.

que su autóctona palabra mariachi la tuviesen por derivada o hija de un absurdo *mariage*, en la época de humillantes circunstancias para pueblo y país.

Entonces, ha tenido que ser él, Dávila Garibi, el clarividente lingüista e historiador, quien se anticipara a establecer la genuínísima natura del sustantivo mariachi, pieza clave del gentilicio de los mechicanos, o mexicanos; por eso le rendimos homenaje, homenaje que también debería hacerse en cada conjunto de mariachis; homenaje extensible, por supuesto, al padre Natal Lombardo, por su *Arte de la lengua tegüina*, del siglo XVIII, donde Dávila Garibi halló y hubo de entender como buena pista la palabra mococho, nombre de un árbol frutal y signo morfológico de la autoctonía de mariachi.

Podría reprochársenos que nos empecinamos en mostrar la posibilidad, muy mexicana o mechicana, e independientísima del habla francesa, de que se empleen los sonidos "che" y "chi", de frecuente alternancia, como naturales a las diversas lenguas que en el territorio se han escuchado; la riqueza de ejemplos, aquí apenas insinuada, debe ayudarnos a prescindir de la caprichosa hipótesis de un malabarismo bucal y vocal para convertir a *mariage*, tan exento de musicalidad, en mariachi o mariache, términos *molto cantábiles*, nombres de lo que es el alma de la música en México; el mismo Alcocer, que ya nos auxilió (véase nota 10), aún nos ofrece estos sustantivos, en los cuales la "che" hispana (que es, ya suave, ya dura, la mal grafiada "tz", del siglo XVI) está como en su casa: toloache, *Datura stramonium*, planta de peligrosas virtudes curativas o de efectos enloquecientes (en actos brujos) que nos lleva al copalchi, *Coutarea latiflora*, de usos diuréticos y cardiaco-benefactores; y tenemos: ciuche o excremento humano (¡de remoto y subconsciente eco en pinche, cuando al mariachi así lo insultan!); y güichi, la leche urticante de algunas plantas; y el cuitlacoche, hongo del maíz y nombre de un ave; y güegüenche o persona muy anciana; y miche o moche, que es el puma o pequeño león; y el tepechichi o perro de las lomas y cumbres; y, por último, sólo para reiterar su inmenso valor paradigmático, el guachichil, la tribu indomeñable, de la cual hemos hablado.

Entonces, entonces (así se pronuncia en tierras de Celaya y San Juan de la Vega, Guanajuato), el mariachi es el conjunto de

los músicos; una persona sola no puede ser sino miembro de un sistema musical, aunque suelen decirle, a él, el mariachi (tomando la parte por el todo); la esencia del mariachi es tener un alma colectiva, que se entrega en solidaridad casi mística en el despliegue de una música destinada a alegrar a la gente; y por eso las tañidas empiezan con "Guadalajara" y "La negra"; y por eso es que, día por día, y noche por noche, el mariachi sirve de válvula de escape al veneno de la tristeza, y de ámbito a la alegría, y por eso es el eje del equilibrio terapéutico y psíquico de todo un pueblo, sin llegar a ser nunca un opiodroga, pues tiene un efecto más saludable que la consulta al psicoanalista, puesto que no crea ninguna servidumbre.

Es bastante probable, como decíamos en nuestro reportaje de diciembre de 1968, amparándonos en el testimonio de Enrique Barrios de los Ríos, en su obra *Paisajes de occidente*, que el mariachi, con ese nombre, y su variante de mariache, y su programa de alegría terapéutica y seráfica, sea anterior a la época del atentado imperialista de don Luis Napoleón *Le Petit* (1808-1873), contra México, en 1863; he aquí lo que Barrios de los Ríos declara:

Un mariache (*sic*) es una tarima de un pie y medio de alta, dos varas de largo y una vara de ancho, donde toda la noche y aun de día se bailaban alegres jarabes al son del arpa o de violín y vihuela; o de violín redoblante, platillos y tambora, en cuarteto aturdidor [...] Bailan hasta cuatro personas en cada tarima (nota: la tarima es "la caja del mariache" a que alude la copla) [...] Acompañenle, a veces, de canciones [...] Rodeados están los mariaches (prosigue Barrios de los Ríos...) de una multitud agradablemente entretenida en aquel regocijado bailar... (1908, pp. 43-44)

Lástima es, digamos nosotros, que Barrios de los Ríos no hubiese adivinado la extraña e infeliz aventura del vocablo mariachi, con su presunto "origen" francés; a partir de una palabra de una "musicalidad" tan distante, la de sus erres guturalizadas, y esa "y" fuerte que la circunda.

Y también es lamentable que Castillo Romero en su valiosa defensa de la autoctonía de la palabra mariachi, no haya podido ceñirse a una metodología histórico-lingüística estricta,

con el objeto de precisar, exhibiendo documentos fehacientes, en cualquiera de las lenguas indígenas, así como en el periodismo y crónica que preceden al segundo medio siglo XIX, sobre la cualidad, en ningún modo derivataria del francés, de nuestra estupenda palabra; pero el asunto queda abierto al empeño de futuros pesquisantes.

El mariachi, corazón de Méhico

El mariachi, pues, ¿quién lo duda? es el "árbol de la vida" del pueblo, o de los innúmeros pueblos que hoy se abrigan bajo la ciudadanía mexicana; es el animador de la gente, afligida siempre por lo áspero de la existencia, en el Reino de Smáug; el mariachi es un elemento útil en una posible concientización emancipista, en México, y en todo nuestro continente, como hemos querido sugerir en la obra *El México virreinal y la "sublevación" de Caracas, 1810*; ¹⁸llegado un instante estelar, el mariachi puede dejar de ser sólo válvula de respiro, y equilibrante mental de la callejera humanidad, convertirse en altavoz de los más egregios esfuerzos en pro de una norma de bienestar como la que sentimos en la utopía, y sobre todo en eso que denominamos el mito de Tamoanchán; sí, el mariachi es cosa de mucha futuridad.

Excúsesenos, por otra parte, si hacemos mención de un reportaje nuestro titulado: "En el corazón de México, ¿se conoce el origen de la palabra mariachi?" Quisimos que lo publicara la revista caraqueña *Reportajes de Venezuela y del Mundo*, cuyo propulsor y director era el maestro Emigdio Peña Aguilar, nuestro hermano y amigo desde 1973, allá en El Tocuyo; si se quedó inédito la causa hubo de ser el cierre del interesante medio de prensa, en los días siguientes al 21 de diciembre de 1968, en que, junto con las fotografías reglamentarias, se lo enviamos por correo.

¹⁸Édgar Gabaldón Márquez, *El México virreinal y la "sublevación" de Caracas, 1810*, Caracas, Archivo de la Nación (Biblioteca Venezolana de Historia, 13), 1971.

Y aquí volvemos a ocuparnos de Dávila Garibi, secretario perpetuo de la Academia Mexicana de la Lengua; en diciembre de 1968 quisimos entrevistarle, pero no pudo atendernos en persona, por quebrantos de salud; sin embargo, tuvo la gentileza de enviarnos con su secretaria una nota sobre Enrique Pérez Arce, del Mariachi Tapatío, quien en *El Informador* de Guadalajara, el 14 de febrero de 1943, dizque había divulgado "un artículo muy interesante" alrededor de la palabra mariachi; no se nos hizo fácil aquella vez, ni nunca, hallar esos datos; pero, agradecemos a Dávila Garibi la pista que nos facilitaba él, en sus trabajos, y al insinuarnos que Pérez Arce daría fe de la autoctonía que deseábamos pregonar y proclamar, lo principal fue eso, el haberlo encontrado a él de precursor en el *Diccionario de mejicanismos* (la "j" es de Francisco J. Santamaría).¹⁹

En nuestro reportaje se lee este párrafo:

El profundo y antiguo corazón de México lo hallamos en la Plaza de Garibaldi, sita en el primer cuadro de la ciudad mayor del país. Llamada Plaza del Jardín (hasta 1928), abarca unas dos hectáreas, y ahora consta de dos partes: cuadrada, la más formal, y en largo rectángulo, la que le sirve de acceso, si se entra por la avenida de San Juan de Letrán [...] Hay cantinas: Tenampa, la más famosa, con su ponche de granada [...] Hay unos cuantos fresnos, y arbolillos que crecen [...] Aquí están los mariachis de México, su corazón profundo, y ¿por qué no? su corazón frívolo, también, porque las canciones y las tonadas no pueden ser sólo para el llanto y el desahogo de las penas...

Palabra que devela un enigma

He aquí, pues, que la esencia del mariachi es la de México o Méchico; una sílaba que está adherida a su ombligo ancestral, que es su centro o fuerza medular, hoy tapada por la grafía "x", con sonido de "j" arábigo-hebraica; cognomen prisionero, ensalmado, en perenne secuestro, y que a la vez es signo de que

¹⁹ Francisco J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 1959.

no siempre las apariencias corresponden a las epifanías; un cognomen que encierra la incógnita de una identidad que está por engendrarse y develarse todavía; el problema es éste: ¿Han de ser México o Méchico, y todas las gentes que se guarecen bajo este poderoso gentilicio, como se adivina en la música de sus mariachis, el resultado de un cruce de sistemas societarios que cancele la Norma de Smáug, o se llegará a forjar y moldear, desprendiéndose del ingrato pasado milenial, y recatándose lo más humano de las experiencias sufridas, un totus nuevo, purificado de las perversiones seculares, y capaz de orientarse hacia incógnitas e insólitas virtudes de contornos solidaristas y comunitarios?

En 1968, en el asombro que nos causaba la Plaza Garibaldi y sus mariachis, cientos de ellos alegres en la música y tristes por dentro, buscábamos con más gusto el corrido que las demás canciones; buscábamos el corrido frente a las cuestionables letras machistas; veníamos del corrido venezolano, que allí como acá, tienen la jerarquía histórica de su origen en el cantar de gesta de España; el corrido, siempre pleno de un mensaje trágico, más alto que el de los simples amores vulgarizados por celos, abandonos, traiciones de la ética burguesa, dispersa en todas las coplas del pueblo en nuestros países; buscábamos la voz del drama terrible, en el corrido, que es como una lápida lírica, en homenaje y recuerdo a vidas caídas en sacrificio, dentro de los laberintos del Reino de Smáug; pero escudriñábamos, aquí también, aquellas letras que fuesen de mayor logro poético y de mayor conciencia social; y por eso aprendimos a sentir el corrido mexicano como ya amábamos el nuestro, de un modo fraterno; se escucha en este género de canción, crónica de la historia del pueblo, la instancia de la muerte trágica, por un existir mejor; y desdeñando un poco aquellos textos pobres, de muchos compositores mercenarios, pudimos darnos cuenta de que la mitad del corrido es siempre algo que no se dice en letra, sino en melodía, y vimos que allí es donde hay que descifrar los mensajes, porque el corrido es como vidas de santos, modelos del eterno empeño de sacudirse de la rutina del Mundo de Smáug, y en este caso el aparente machismo o exaltamiento de la valentía es lección digna de que se la retenga, peren-

nemente; ¡y qué gusto es el de uno cuando el corrido está bien hecho, qué joya cuando posee duende y gracia, en la letra y en la música!

Agradecemos al corrido, que nos incitó a estudiarle, y que así nos trajo a dar, ¡qué suerte! con la esencia infinita de un pueblo y de un país hermano, mientras quedábamos absortos en aquella magia y embrujo del mariachi.

El mariachi no tiene fronteras étnicas

Elemento sustantivo de la esencia del mariachi, ¡pos lue-eee-ego! ¡lisji-ji-iii! ¡Újule!, es la alegría, la a-le-grí-aaa; tal es la fachada, vitalísima, del extraordinario fenómeno, pero a esta cara del gran diamante se le incorporan otras, que en su oportunidad se estudiarán; para concluir nuestro ensayo digamos que las historias de Francisco Yáñez Chico, mariachi ejemplar, son dignas de una justa recompensa, aunque nosotros, sus apuntadores, podamos equivocarnos en las tesis sustentadas en el *Libro de los apéndices*, adosado a sus interesantes confidencias; y digamos que el mariachi es en sí el mundo gigante de la ilusión humana, cuyo dínamo más propio no puede ser sino el de la música, ese universo; y en esto reside el alcance universal de tal aporte de México o Méhico a la cultura; como instituto popular, el mariachi no tiene fronteras étnicas, y recibe afluentes de todo el país, de cada rumbo acuden músicos al mariachi; unos son auténticos en eso que vagamente denominan "lo folklórico", y otros, como lo natural en las profesiones, en el Reino de Smáug, se afilian al mariachismo sólo por "la paga", y son quienes bastante tratan de desvirtuarlo; lo que queremos significar es que el mariachi, el conjunto de músicos, es un instrumento de la psiquis mexicana, que capta el afecto de quien lo escucha encantado, de quien se siente en arrebató por su fascinación peculiar, de quien lo traslada a su más dolida e inquieta intimidad, allá en las situaciones abismales de cada persona; el mariachi, pues, ya se extiende, poco a poco, por vecinos y lejanos países; conjuntos de mariachis ya los hay en España, en Colombia y

en Venezuela; y los hay en Guatemala y en Estados Unidos, su segunda patria naturalísima; y es el mariachi una cosa tan genuina, que no le perjudican las alteraciones que le hagan, en uso de espectacularismos de teatro de variedades, por el afán de lucro, y dentro de las figuras perversas de la sociedad de consumo, enemiga jurada de la auténtica personalidad del pueblo; de ahí que afirmemos que, sea lo que sea, el mariachi, en su forma prístina, sigue ostentándose como el más profundo y fidedigno corazón de este país.

Octubre de 1978, marzo de 1979 y abril de 1980.

Los mariachis. Origen y desarrollo del conjunto folklórico nacional*

María de los Ángeles Blanco

El día de hoy se presenta ante ustedes el espectáculo teatral intitulado *Los mariachis* a través del cual pretendemos, de una forma somera, presentar el origen y la evolución que el conjunto folklórico más representativo de nuestro país ha llevado a cabo con el paso del tiempo.

Muy discutidos son este origen y esta evolución, y el tema ha sido motivo de múltiples y muy variadas investigaciones. La que en este sentido realizó la Dirección General de Actividades Socioculturales arrojó algo muy significativo: el hecho de que la palabra *mariachi* o *mariache* no proviene del francés, como durante muchos años se ha creído, sino que deriva de la lengua pinutl —hermana de la lengua cora— y quiere decir tarima, entablado o suelo movable y "...tiene su origen en un árbol del noroeste [de la república], de la familia de las acacias, de donde se hacían las tarimas para los bailes". (Pedro Castillo, p. 182.)

En ésta y en otra serie más amplia de investigaciones es que se basa el espectáculo que van a presenciar. Es importante aclarar que lo que nos va a contar "Pancho" son las anécdotas de un hombre que dedicó su vida al mariachi: Don Francisco Yáñez Chico, que han sido recopiladas por el historiador Édgar Gabaldón y con base en ellas es que se ha tejido la estructura

* Mecanoescrito.

dramática de este espectáculo, enriqueciéndolas con toda la investigación que se realizó para este fin.

El mariachi es nuestro y más nuestro es cuando se une con las historias de la que todos formamos parte y día con día seguimos haciendo.¹

Los mariachis

PANCHO: (*Parado tímido.*) Éste soy yo, más arriba de los sesenta años. Y ya no flaco, ya no el alambrito que juí, pero sin panza; con mis cabellos más blancos que grises y mis ojos de color café, muy francos en el mirar; con mi nariz más de indígena que de español, o sea, un poco chata; mis brazos son proporcionados a mi talla y a mi traza; mis manos son grandes y juertes y los puños míos que pesan ¡ha-aaa-arto! y me han servido retebién cuando los necesité. (*Sonríe.*) Mis piernas no son largas y mis pies son de medida ancha, como de quien se levantó a la calidá di' hombre arando con sus yuntas los suelos castaños, y así, aunque algo planos, yo he sabido tenerme en ellos dos más para el bien que para el mal, y esto lo digo por nomás, siendo la verdá. Y en cuanto a mi natural: alegre y con una voz alta, clara, voz de cerro de la loma. Y en cuanto a mis otros modos de ser, pos hay uno, el que prefiero yo, qu'es que soy muy amistoso, muy fácil en el trato, mientras medie el respeto.

¡Ah! que conste aquí, que siempre anduve bien armado, yo, Francisco Yáñez Chico; armado de cuetes y guarras y armado de mi carácter alegre y vacilador y siempre supe portarme como mexicano, según las leyes y el costumbre de mi tierra; y que conste, pos, ¡sí-ííí-í!, que jui dueño de güenos cuetes y de mis animales y de mis sombreros y, cuando mi'hice mariachi en México, la capital, de mi guitarra y de mi voz (*orgullosa*); una voz que

¹ Texto del programa de mano de la obra inédita de María de los Ángeles Blanco intitulada *Los mariachis*. Fue presentada en la ciudad de México bajo los auspicios de la Dirección General de Actividades Socioculturales de la UNAM, en 1982.

si no era para la fama, sí lo jue para la compañía en los conjuntos.

Y ora les voy a presentar a m'hijo (*sonríe*), el que me cayó dí'una nube un día qui' staba ahí sentado en Garibaldi. ¿Ti acuerdas cómo jué?

HUO: ¡Pos cómo nooo!

Señor mariachi, traigo mucha hambre.

PANCHO: Pos, ¡qué! ¿no trabajas?

HUO: ¿Usté cree que d'esta traza me van a dar trabajo?

PANCHO: Güeno, te voy a dar pa que comas. ¡Pero ya pórtate bien!

HUO: Pos, no hay quien me diga nada.

PANCHO: Y con esa facha en qui andas, ¿quén ti v' apreciar? Con ustedes, los muchachos, no es posible. Les dice uno una cosa y no l'entienden.

HUO: Fijese qui hasta mariguana fumo.

PANCHO: Güeno, ¡hombre! y si te digo que dejes la mariguana, ¿la dejarías?

HUO: ¡Sí-íí-í, cómo no! Si me sirve sté de padre yo dejo todos los vicios.

PANCHO: Pero si ni a mis hijos puedo dominar. ¡No mi oyen! ¡no mi hacen aprecio! ¡ora te voy a dominar a ti!

HUO: Pos lo va a ver.

PANCHO: Otro día me lo llevé a Tepito, pos ¡a lo pobre! y lo vestí, ¡pos sí-íí-í! ya staba agarrá'o yo sentía que ¡sí!, que siempre había sido hijo mío. Este chamaco me tra'iba más contento que mis propios hijos; y esto no podía entenderlo cabal, pero ansina era.

Epigmenio García, pos éste es su nombre, ya era mariachi cuando se mi apareció con sus quince años pa llenarme el corazón; nomás le faltaba enseñarse en la guitarra, soltarse un tantito la garganta y aprenderse las canciones.

¡Ah! pero como estaba medio mariguano toavía, como tra'iba al cuerpo lastimao d'ese veneno, lo llevé con un dotor que le dio una sola toma di una yerba, que no supe cuál jue y ai quedó él sin ganas de seguirle a la mariguana,

pos estaba muy nuevo en este vicio. Y ya lo alimenté yo bien, hasta que se puso de su color natural. (*Se para.*)

Epigmenio García me tuvo a mí de maistro en la guitarra y en muchas otras cosas de la vida y ahora ¡el condenado! me quiere dar lecciones.

Pero ahora sí te vas a aguantar, pos aquí estoy yo pa contar a estas personas la historia del mariachi, y astedes me van a disculpar que yo no sea muy ordenado en este rilato y que si me pongo siempre en primer lugar en mis historias es con razón, ¡pos luego!, lo que yo recuerdo más fácilmente es lo que mi ha pasado a mí mismo, o lo que mi hayan platicao.

Pero antes de seguirles platicando, pos ¡órale compadres! ¡toquen! "La renca", pa calentar un poco a esta gente qui anda re mustia!

Música: "La renca" (valona).

PANCHO: (*Animado.*) Yo traigo la música d'herencia, aunque de los nueve hermanos que nos logramos sólo yo le agarré el gusto de veras.

(*Con nostalgia.*) Mis recuerdos más claros son de un poco antes de que muriera mi jefe; todo esto mezclado con las cosas que platicaba mi madre de la vida d'ellos dos, de ¡có-ooo-mo trabajaban pa mantenerse y todo eso!

Mi acuerdo mucho de mi jefe cuando llegaba a la casa después de andar de jornalero todo el día y ya mi amá le tenía muy planchado y limpio su traje de manta blanca de músico, de mariachi, como yo lo jui después con los años.

¡Ah! qué alegre era el jefe, siempre sacaba juerzas pa rascar su guitarra y alegrarnos. Por eso lo querían en el pueblo, porque él, junto con otros cuatro, que también le hacían a la música, uno al arpa, otro a la vihuela y los otros dos al violín, ai se iban vestidos de fiesta a ejercitar el destino, costumbre di antes, di muy antes, y quera el único entretenimiento de la gente. Y nunca le decían que no a naiden, y les alegraban los bautizos y los matrimonios, y también acompañaban a los muertos pa que se fueran contentos y tuvieran una güena despedida d'este mundo.

(Animado.) Mi acuerdo retebién de aquellas músicas y canciones viejas que tocaban, de las que mi jefe decía que las habían inventado por 1840.

A ver muchachos, enséñenles aquí a los presentes cómo sonaban esas canciones abuelas de la mariachada. Pero nomás dos, pa que me dé tiempo de contarles las cosas.

Música: "Las jicaritas" y "El jilguerillo".

PANCHO: Yo sé que por ai se dice: el mariachi es el corazón de México, y eso es cosa rara, pos porque también he visto yo qu'en México hay gentes que nos desprecian. A la edá que tengo ya puedo entender qu'el desprecio es como un puñal que se lo clavan unos a otros en la rivalidá de los oficios.

Entiendo yo el desprecio del rico hacia el pobre, pero me parece imposible que se nos tenga en esa idea a nosotros que somos la música y l'alegría del mexicano.

HUO: ¡Pos, sí-íí-í!, a nosotros los mariachis no nos acaban de conocer. Nosotros somos gente de todo México, gentes humildes por el origen, pero no por la dignidá di hombres. El mariachi es sobre todo un hombre de campo y muchos han sido revolucionarios y agraristas y hasta cristeros; antonces ¿esto que tiene de despreciable?... Todo lo contrario, pos somos trabajadores como los demás, somos los trabajadores de l'alegría.

PANCHO: (Se levanta.) Los mariachis somos miles en México; hay más de cien años en qu'empezaron a verse los mariachis y por ai se dice qu'el nombre nos lo dieron los franceses cuando Maximiliano, pero a mí me platican los funcionarios de la universidá y mi propio compadre Édgar Gabaldón, el que escribió mi vida, que no es así.

Ellos me cuentan que hace muchos años los campesinos, en los pueblos, pos querían divertirse como cualquiera y por eso organizaban bailes a los que se les decían *mariaches*, que dizque es una palabra indígena que menciona un árbol del que hacen tablas que enciman a un hoyo, qui habían hecho antes pa que resuene el zapateo

del jarabe, y onde también estaban los músicos que ya les dije, pero a veces eran otros; hasta tamboras, a sigún lo que había.

HUJO: (*Se levanta.*) A la Plaza Garibaldi y al Tenampa viene gente del extranjero y train sus libritos de turismo y aí les dicen eso, que la palabra mariachi es un recuerdito que nos dejaron los franceses. Y también van muchos periodistas que nos han preguntao ¡har-tasss! veces por la historia del mariachi, y siempre, cada cual, les decimos lo que sabemos, pero ellos escriben después lo que se les antoja, porque no son más fieles qui una balanza de mercao.

PANCHO: A mí, la mera verdá, me gusta más la versión de mi compadre y de los de la universidad, ¡pos luue-eee-go!, ¡pos como nooo!, si el mariachi es bien mexicano, ¿cómo que nos bautizaron los franceses?

Bueno, pos aí les van dos polkas y un jarabe.

A ver, viene de aí "Salida del baño", "Jesusita en Chihuahua" y "Jarabe ranchero". (*Pancho e hijo se sientan.*)

Música: "Salida del baño" (polka), "Jesusita en Chihuahua" (polka) y "Jarabe ranchero" (jarabe).

PANCHO: Ahora mi'stoy acordando de mi hermano Sebastián cuando se jue con l'Adelita (*música de fondo: "La Adelita"*), y de cuando luego volvió a vernos y antes de volverse con ella de vuelta, como no queriendo decirlo, nos contó un problema de l'Adelita. (*Se levanta.*)

La dificultá jue que en una de las noches de los combates, ya muy derrotadas las tropas de Villa, se quedaron junto al río Laja pa dormir; y, p's ¡quién lo iba creer! el mismísimo general se le metió a l'Adelita en su refugio y empezó a proponerle y a forzarla, y todo porque li agarró el capricho.

Pero l'Adelita no lo almitió, porqu'era una mujervaliente, un oficial del ejército villista, y andaba en las peleas como revolucionaria, igual que la Marieta y la Valentina.

¡No, hombre! ¡L'Adelita era una mujer que no le convenía nada andar en esas cosas! y mi hermano, como era su ayudante, estaba por aí pendiente de cuidarla.

Pero el general quiso hacerle juerza a l'Adelita y pasarle por encima de la palabra d'ella. Pero antonces ella habló recio y aí estaba mi hermano Sebastián, que pasó volando de su jacalito al refugio y se le puso en contra al general rápido, rápido, con la carabina 30-30 en la mano, y le dijo: "¡Con su permiso mi general Villa, que no se puede!"

L'Adelita, después que el general se jue, le dijo a Sebastián que le daba las gracias, que a hombres como él era a quenes ella quería, así, valientes, y capaces di hacer respetar el honor de las mujeres. (*Fin de música.*)

Y ai se jue Sebastián y nos dejó esa historia, la de la noche en qu'el pobre general Villa no tuvo quen lo consolará, se jue con ella pa'l norte y jamás lo volvimos a ver.

HUO: Yo creo que por esas fechas de la revolución jue qu'el mariachi jue dejando el arpa, ¡pos cómo no! ¿Quién, con el mitote que había, toavía s'iba poner a cargarla?

Me parece a mí que el mariachi d'esa época, p's tocaba con lo que podía, y era rete importante, porque con los corridos que se inventaba la gente los demás se enteraban di cómo estaban las cosas y cuándo se ponían color di hormiga.

PANCHO: Llevas razón, por eso yo guardo con cariño los corridos y me gustan ¡harto!, anque a nosotros los mariachis ya la gente casi no nos los pide y es que a lo mejor, ya pensándolo más detenido, es que ya es una historia muy vieja que a naiden l'importa.

HUO: A ver si ustedes se acuerdan de "Carabina 30-30", de "Marieta" y de "Cuatro milpas".

Música: "Carabina 30-30", "Marieta" y "Cuatro milpas" (canciones).

PANCHO: (*Se quita el sombrero.*) Aquí quiero decir qu'en mi vida hay unas historias d'enredos que no me los busqué yo, sino que me buscaron ellos a mí.

Pos, yo, esos lances en que me vide, no los traigo como historias que salieron de mí, sino al revés, como historias intrusas que todos en este mundo podemos sufrir. Yo, los pasos malos qui haiga dao los considero errores míos por

mi falta de luces; pero cuando gentes extrañas lograron enredarme, y sucedieron cosas que no deseaba yo, lo qu' importa es que yo bregué muy duro pa salvarme; p's, yo soy como me veo yo, y no como me ven o han visto algunos equivocándose conmigo; ¿y no tengo derecho?... Derecho tengo y bastante, porque sin letras ni números, no por eso he sido ningún bruto animal. Los hombres del pueblo tenemos que saber que nos viene del sentido de las cosas, de cuando las miramos bien, y este saber es el que m'hizo apartarme de mujeres que no estaban a mi alcance y jue el que me dijo que me juera a la capital.

HUO: De los enredos de los qui habla mi jefe es qui un día en la mañana encontró en su milpa a cuatro güeyes amarraos a las estacas; pero eran ajenos esos güeyes y él no estaba al cabo de saber si la idea era la de complicarlo; y es qu' en aquel tiempo vivía en el pueblo uno que le decían el Chalío y él traiba una palomilla de irregulares, de amigos de lo ajeno; entonces de seguro ese Chalío pensó: "Le ponemos ai los güeyes a Pancho y él no puede decir nada, él no raja; p's él sabe lo que lia' cemos al que raja." Éstas eran las luces de mi apá y se dispuso a no hacer nada, a no decir una palabra.

PANCHO: Sí, pero ¿pos cómo me desamarraba yo? (*con coraje*) ¿y no era yo el quinto güey en mis propias estacas?, ¿y no era yo el güey de la palomilla del Chalío?

HUO: Pos sí, y las cosas le salieron mal al jefe, retomal. Estuvo dos meses en la cárcel por culpa d'estos enredos. Dispués, unos güenos amigos d'él le dieron la seña, le dieron la mano.

PANCHO: Ansina encontré yo el modo di asegurarme la salida y la entrada; la salida, digo, di aquellos enredos por los benditos güeyes; y la entrada a la capital de México, una entrada que todavía no sé yo si ha sido un enredo más, mucho más grande; p's aunque no sepa yo bien en que me metí, el trabajo de filarmónico, ansina lo llama el gobierno, mientras que nosotros lo llamamos el mariachi, pos ha sido mi destino, ¡p's, luee-eee-goo!

HUO: ¡Oiga apá!, yo veo a esta gente ya rete aburrida de tanta platicada.

PANCHO: Pos para alegrarla pídeles una de tu preferencia.
HIJO: ¡Oigan muchachos, tóquenle a estas gentes "Los aguacates"! ¡A ver si se animan!

Música: "Los aguacates"

PANCHO: Fíjate Trenidá qu'oyí unos mariachis en La Mercé y me dieron ganas di hacerme mariachi yo también, y ¡ya me parece qui'ando yo en el mariachi!, ¿cómo ves? Me gusta por lo alegre y me recuerda ¡harto! a mi jefe.

OTRO: Pos, ¡cómprate una guitarra y te vienes con nosotros!, al cabo sabemos que con la guitarra ya puedes algo, o mejor, pídele a Justino su guitarra, total él ya no le quere hacer a la música, y orita nos arrancamos en caliente.

PANCHO: ¿Cómo ven? ¿Cren que podré?

OTRO: Pos cómo no, ¡sí puedes! Nosotros somos dos violines, guitarra sexta, guitarrón y vihuela, y es otra guitarra la que nos hace falta pa ser de verdá un mariachi. Nomás luego te compras una chamarra cortita, una guayabera de cualquier color, un sombrero ancho de palma, un paliacate y un sarape, esos pantalones qui trais sirven bien, nomás pa que andemos todos parejos y no desarmonices.

¡Órale muchachos, ya tenemos uno nuevo, vamos a darle a esa de "Los agraristas"!

Música: "Los agraristas" (corrido).

PANCHO: ¡Ah, p's nos jue retebién! Vide yo que sí era posible hacerle la lucha al mariachi y seguir esa carrera, p's en todas partes nos oyían con muy güena voluntá, y eso qu'en ese tiempo no íbanos vestidos con ropa de lujo.

Luego, ya en ese trabajo y sin que lo pudiese saber mi madre, tuve la mala suerte, suerte fácil, di aficionarme a la bebida. Todo empezó porque m'enseñaron a tomar en las casas onde íbanos: "¡Tómese un traguito mi mariachi!" Y lo probaba yo y nomás del grueso di un dedo; pero ansina, poco a poco, le buscaba el gusto. Entonces, p's, miré dentro de las cantinas y mi arribaba y m'echaba un dedo; pero di aí siguí hasta dos dedos, y otro día encontré que ya

me hacía falta, en un trago nomás, más de lo que cabe entre el índice y el anillo, con los otros dedos cogidos por el pulgar como medida.

De manera que m'hice borracho, por los sabores del vino y por andar midiendo por dedos y dedazos; pos, yo no estaba ni amargao, ni traiba yo esas desilusiones di amor que tanto platican las canciones. Entonces me metí en el vicio, sintiéndome ¡muy macho y muy hombre!

HIJO: Oye pa, ¿y qué ganas con beber tanto?

PANCHO: P's, ¡sí no lo hago por negocio!

Música: "Ya no quiero ser borracho" (canción).

PANCHO: Ésos jueron mis comienzos de mariachi. Ora voy a platicar cómo m'hice uno de los fundadores de la mariachada en la Plaza Garibaldi. Y digo de los fundadores, porqu'en 1938 apenas estaba comenzando eso y lo principal era El Tenampa y no la Plaza, como ahora.

Una vez, yo y mi conjunto juimos a tocar a una fiesta y al rato d'estar adentro me di cuenta de qu'eran políticos los principales; aí vine a conocer al general Reyes Gil. Parece que, como suele pasarnos a nosotros, le cayí bien al jefe, p's lo cierto es que se puso a platicarme y yo, como teníamos el problema de que nos perseguían en la calle y no nos dejaban trabajar tranquilos, me resolví y le dije: (*Quitándose el sombrero.*) —Oiga mi general, no sabe usté lo que nos pasa a nosotros los mariachis aquí en México, que no nos queren dejar tocar ni en las calles, ni en las plazas, ni en las cantinas. Usté que sabe las cosas, ¿me puede decir por qué nos train ansina?, ¿no que somos mexicanos y con derecho al trabajo?

GENERAL REYES GIL: ¡Hombre, muchacho! eso está muy delicado. Pero si tú quieres ayudarnos a nosotros, nosotros te ayudamos a ti.

PANCHO: ¡Cómo nooo!

Y aí estuve al día siguiente pa la junta de principales qu'iba a ver, y el general mío llevaba un oficio en su portafolio, qu'era el que traiba hecho pa favorecerme a mí; y luego luego consiguió que mi general Ávila Camacho,

el candidato, lo firmara, porque nosotros íbamos a tocar en su campaña.

Después de la campaña del candidato y con el oficio que mi habían dado en mi bolsa, me presenté en El Tenampa con mi grupo. Nosotros sí que andábamos en traje de mariachi, qu'era en ese tiempo una chamarra cortita, negra o azul, sin adornos y pantalón sin alamares y nomás el sombrero y la corbata pequeña de músico.

Pancho y el grupo de músicos.

OTRO: ¡No, Pancho! ¿Qui andas haciendo tú ansina? ¡Te van a llevar preso!

PANCHO: ¿Por qué?, si yo no he hecho nada.

OTRO: ¡Pancho, ai viene la camioneta! ¡Te van a llevar!

POLICÍA: ¿Quién es el jefe del conjunto?

PANCHO: ¡A sus órdenes señor!

POLICÍA: Voy a subir a esa gente a la camioneta. ¿No sabe que no se puede tocar? ¿Vamos a tener que decírselo a cada cabrón qu'encontremos?

PANCHO: Mire oficial, más respeto conmigo. Yo soy mexicano y toavía no nos ha dicho por qué no podemos trabajar los mariachis.

POLICÍA: Pos, aunque diga usted lo que diga, de todos modos se los voy a subir.

PANCHO: Por favor comandante, no me vaya a molestar a ninguno de mis compañeros, porque aquí onde usted nos ve andamos en la campaña de mi general Ávila Camacho.

POLICÍA: ¿Es que tiene usted permiso pa trabajar?

PANCHO: ¡Por ai hubiera usted empezao! Aquí está. ¡Mírelo! Pero ¡no me lo vaya a robar!

PANCHO: Garibaldi era feo en ese tiempo; era un barrio un tanto malo y la placita estaba deslucida por culpa di un mercao metido ai a la diabla, y El Tenampa, aunque no era la gran cosa, era lo mejorcito.

En ese tiempo el mariachi s'estaba imponiendo y eran los días en que la trompeta apenas ganaba su puesto en los conjuntos, ond'ella es lo más alegre d'esta música, el gran

grito y alarde. A nosotros tan animosos se nos juntó Jesús Salazar, que me parece a mí qu'es el primero que tocó la trompeta en el mariachi ya desde 1928, pero no se l'hizo fácil conseguirlo, le costó muchas humillaciones, p's al principio la gente lo rechazaba, creyendo qu'el mariachi debía ser sólo de cuerdas y gobernarse nomás por los pugidos, ronquidos y gruñidos del guitarrón, como estas canciones que van a oyr: "Camino Real de Colima" y "Las olas de la laguna".

Música: "Camino Real de Colima" y "Las olas de la laguna" (sones).

Todos sentados.

PANCHO: Otro día volvimos al Tenampa y ya era famoso yo por lo del permiso. Pero no' estaba tranquilo con aquel permiso: en la alegata con el comandante me había dao cuenta de que no había ninguna leyecita inventada por quién sabe quién, sino algo raro. Y de resultas d'estar intrigaos todos los del Tenampa con aquella persecución, resolvimos ir a Jiquilpan, onde el general Cárdenas, ¡pos toavía era el presidente de México!

¡Pos, sí-íí-í! el general Cárdenas nos recibió luego, luego, y le platicamos el asunto de que no nos dejaban trabajar y de que no sabíanos por qué, pero sospechando que se nos acusaba di hacer ruido en la ciudá; y él mismo escribió un oficio y dijo que mañana mismo nos pasaba a ver ai al Tenampa. ¡Ah!, pero no nos quisieron respetar este oficio y llegó el general Cárdenas y yo y otro amigo nos juimos con él a ca' de Zeta Martínez, qu'era el jefe de la polecía, y le dijo:

CÁRDENAS: Mira Zeta Martínez, de hoy en adelante no se va a molestar más a los mariachis. Ellos son mexicanos y tienen derecho a trabajar. Y averíguame quién es el que anda en este disparate,. Esta misma tarde quiero saberlo.

PANCHO: Entonces a Zeta Martínez se le cayeron los calzones, ¡pos, sí-íí-í! él era el que había organizado todo el argüende.

Después intentamos hacer una unión pa protegernos, pero tardamos mucho y hubo muchos problemas, porque aquí, en la capital, hay muchos devotos de San Coyote de México, qui aunque no es santo di iglesia a las gentes les hace sus diligencias. Y hasta 1943 estuvimos legales, ya juimos la Unión Mexicana de Mariachis.

Ora, me parece a mí que, como yo lo veo, el mariachi natural es el popular, el sencillo...

HUO: Sí, pero ya han venido otras formas y así está el mariachi que si acomoda al teatro, al cine y a la grabadora de discos y es estilizado y de mucho espectáculo, pero a nosotros nos parece artificial. Nosotros no tocamos pa ser estrellas, sino pa armonizarnos y ser un cuerpo grande de músicos y cantores.

Hay cosas que salen del pueblo y no es güeno que ninguno quiera apropiárselas, ¡pos, sí-íí-í! Carlos Gardel no es el tango, ni el bolero es Agustín Lara.

PANCHO: ¡Y yo digo más!, y digo que Pedro Infante salió de Garibaldi, onde él y yo juimos compañeros.

A nosotros los mariachis nos han puesto en muchas películas, porque les parecemos decorativos a quienes las hacen y a mí también me metieron. Esos señores llegan a Garibaldi, escogen un conjunto, les pagan unas horas pa que se dejen "tomar unas vistas" y ya tienen su película, o su "churro", como dicen por ai, y nos pagan por el color, la figura, los sombreros y las caras bien feas, hasta que les resulta un Pedro Infante.

HUO: ¡Pos es verdá!, pero también hay que decir que por estas películas nos han conocido en todo el mundo y por ellas, p's, nuestras canciones se han hecho famosas, como las de "Cocula", "Guadalajara", "Los Altos de Jalisco" y "Allá en el Rancho Grande".

Música: "Cocula", "Guadalajara", "Los Altos de Jalisco" y "Allá en el Rancho Grande" (canciones).

PANCHO: (*Sentado.*) A ver Epigmenio, ya que mentaste aquí delante de la gente lo de los boleros, pos, ¿por qué no la ilustras con una muestrecita?

HUO: Pos, sí, estaría bien. Nomás que no boleros ansina así en general, ¡sino boleros rancheros!, qu'es otra modalidad del mariachi, onde no sólo es especial la música, sino que además son pa solista y no pa todos como las demás, como ese de "Cien años" y "El loco", ¿qué tal?...

PANCHO: Pos bien, está bien escogido el botón pa muestra.

¡Ah!, pero antes de que se me olvide, porque si no los señores de la universidad se van a enojar conmigo por salirme tanto de la rayita, menciónales, ansina nomás de pasadita, cómo andábamos los mariachis por ai de 1950; platícales del primer traje de mariachi que te compré.

HUO: ¡Ah!, pos ese toavía lo tengo bien guardao, ¡pos, cómo no! si era un traje de caporal todo bordado, con su chamarra cortita de color guinda con una pantera bien plateada en la espalda; el pantalón abierto desde la rodilla y adornao con listones; unas botas, qui esas ya no las tengo, de un color bayo muy bonito y también un paliacate y un sarape de ¡hartos! colores, como di arco iris.

PANCHO: Pos sí, la ganó Jesús Salazar como ya les dije, él logró imponer la trompeta, hasta que ahora el mariachi que no tiene trompetas, p's no es mariachi, ¿verdad?

Anque también en esto de las trompetas hay que reconocerle el chiste a Pepe Villa, quen jue el que hizo qu'entrara la trompeta segunda y ora casi todos los conjuntos tienen las dos y hasta hay composiciones especiales pa esta segunda.

¡Oíganlas nomás, pa que vean qué bien suenan!

Música: "El niño perdido", "Las alazanas" y "El tranchete".

PANCHO: A mí estas tres que acaban de oír—"El niño perdido", "Las alazanas" y "El tranchete"— me gustan harto. Cuántas veces no se las canté yo a los clientes...

Pos como han visto que les he contaó, el mariachi ha cambiado mucho y yo creo, en mi forma de ver las cosas, que seguirá cambiando. Pero aunque le pongan más instrumentos y aunque li hagan lo que li hagan, siempre será el mariachi. Anque tratemos d'estar bien vestidos, no somos espectáculo sino música, alegría y corazón.

HIGO: Pos claro que tiene que seguir cambiando y para bien. A ti acá, ya no te tocó, porque ya andas retirao, pero ahora nosotros tocamos, además de las tuyas, esas que llaman clásicas. Y pa terminar la función, nos vamos a echar esa de "Poeta y campesino" que nos sale retebién.

Música: "Poeta y campesino".

PANCHO: Pos sí, Epigmenio, eso suena retebién, pero no podemos acabar ansina.

Ven lo que les dije al principio, que el condenao muchacho me quiere dar lecciones.

Pero soy más viejo que tú, Epigmenio, y toavía andas un poco atolondrado, por eso se ti olvidó lo más importante: ¡el himno del mariachi!, ¡el son de "La negra"!

Música: "La negra" (son).

México, D.F., enero de 1982.

De Jalisco para todo México, con mariachis*

Heriberto Moreno García

Desde cuando se inauguró el Teatro Degollado, en 1866, comenzado por el "Santo de la Reforma", una tradición de música fina no ha tenido interrupción en nuestra tierra. En él se han dado cita operetistas, baletistas, concertistas y todo género de directores, actores y cantadores, para deleite de la ciudadanía y, algo singular, para dejar su influencia en la misma música del pueblo: el son, el jarabe, el mariachi. En Jalisco nada ni nadie le saca un pie a nuestra música tradicional, ni siquiera los sonsonetes ni alaridos de la música gringa de que, torpemente, se hacen madrinas sensacionalistas algunas radiodifusoras en abierta contravención a los reglamentos de la radiofonía nacional; ni tampoco las ensordecedoras estridencias electrónicas de las discotecas o de los centros nocturnos.

La música jalisciense nace del alma y se arraiga a la tierra al golpe de los zapateados de punta y tacón; y con todo el pecho la echamos al viento con "gritos de mariachis en noches de plata". Lejana es su tradición. Hoy la mantiene incontaminada el ritmo de un *tepo* huichol en las danzas del *toro*, del *jículi*, del *tecomate* y del *peyote*, alternando con un frotador de hueso, un melancólico violín y una guitarra mugrienta y tosca, mientras el canto se vuelve plegaria y lamento inacabable por las barrancas y llanadas eriazas, en busca del venado, portavoz sagrado de los dioses. Hoy la voz y el ritmo de los *sonajeros* de

* Publicado *Jalisco, esta tierra*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, 1982, pp. 215-216.

Tuxpan y Ciudad Guzmán y de los *tastoanes* y *matlanchines* de Jocotán, con ella, de una leyenda prenden la imaginación y el asombro de los concurrentes a sus ferias. Hoy los *arqueros* y las *cintas* la vuelven reminiscencia vieja y espectáculo siempre nuevo y multicolor.

De aquellas manifestaciones autóctonas y del brío de la seguidilla manchega que transplantaron los españoles, tomaron inspiración nuestros estilos más populares: el son, el jarabe tapatío, la valona, el corrido y la música del mariachi. El son con su musiquilla juguetona y sus coplas picarescas, subió de la costa al centro con los arrieros y carreteros, buenos chifladores y tarareadores, que volvían a Guadalajara por el camino de Autlán y Cocula y por el de Tecalitlán y Sayula. Del son y por principal influencia de la seguidilla, música de jinetes y charros que zapateaban por el gusto de escucharse, derivó el jarabe tapatío. Juntos se afianzaron en la complacencia popular a fines del siglo XIX, recibiendo de paso la aportación de las arias de ópera que se estaban cantando para los burgueses porfiristas en el Teatro Degollado, en Guadalajara, y en el Teatro Alfaro, en Sayula. Músicos locales transcribieron para aquella romántica gente, dueña de lustrosos pianos, los sones y jarabes; así se ennoblecían las salas de las ciudades con "la música mexicana por excelencia".

En cambio, los trabajadores de los cañaverales de El Grullo, enardecían sus fiestas y sus tragos de aguardiente con los sones *abajeros*, mientras los serranos de Mazamitla, Tapalpa y Atemajac de Brizuela se deleitaban con mezcal y sones *aribeños*. También hacia el sur, la picardía jalisciense hallaba expresión jovialísima en las valonas, por la irresistible atracción al baile por parte del arpa, el violín y la guitarra, y por la incontenible alegría bromista y maliciosa de la letra. Los corridos revolucionarios, como "Olarchia", de hombres valientes, como "Don Lucas Gutiérrez" y de sufridos cristeros, como "Quirino Navarro" fueron otra modalidad con acompañamientos muy sencillos. Nada hubo, entre conjuntos, como el mariachi. Hará cosa de un siglo, se componía de arpa, dos violines y una vihuela. Hacia 1898, cuando don Gaspar creó el "Mariachi Vargas de Tecalitlán", por los rumbos de Ciudad Guzmán, Tuxpan, Tamazula, Tonila y, claro, Tecalitlán, los

mariachis empezaron a cambiar la vihuela por la guitarra de golpe o mariachera. En cambio, los grupos de Cocula y Ameca abandonaron el arpa vieja por el panzudo guitarrón. En 1932, el mismo "Mariachi Vargas" conjuntó la tradición coculense con la de su tierra y metió cuatro violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe; poco después, entró la trompeta.

Jalisco se llenó con sus canciones y llenó el alma provinciana y mexicana con los sones de "La madrugada", "El carretero", "El palmero", "El cuervo", "Las copetonas", "El gavilancillo", "El novillo despuntado", "El torito", "El cihuateco", "El cuatro", "El gusto", "La negra", "La culebra" y también con hermosísimas canciones que México hizo suyas, como la expresión mas genuina de nuestros elementos indígenas y españoles regionales y nacionales hecha música para llevarle gallo a la novia, acompañar una serenata, despertar en las mañanitas, alegrar un banquete, encender un jaripeo, irse de parranda o... irse pa'siempre, como el jalisciense que cantó:

El día que me muera
cómo me cuadrará
tener un mariachi
cerca de mi lecho.

¡Mariachi, alegría ocotlense!*

José María Angulo

Los informes de quienes han analizado el origen y el desenvolvimiento histórico-musical de los mariachis, sitúan la década de los años treinta como el tiempo en que estos mexicanos conjuntos musicales nuestros se iniciarían en una positiva época de renacimiento, de auge y desarrollo, propiciados por la participación en el medio de fecundos y extraordinarios compositores de esos tiempos, quienes al hacer una producción excepcional de melodías, de distinto sesgo y tonalidad, con agradable y bella música, en la mayoría de los casos reafirmaron con ese aporte la fisonomía estructural moderna y definitiva de estos grupos musicales de origen campirano y rural, cuya aparición, quienes escriben la historia musical de nuestro país, la sitúan unos años atrás y como ejecutores de coplas, huapangos, corridos y sones.

Salvo raras excepciones, su música, según se dice, era atiplada y monótonamente similar en sus grandes generalidades.

Como regiones en donde se asegura fue el nacimiento de los primeros conjuntos "mariacheros", se han fijado las del sur del estado de Jalisco, en sus colindancias con los estados de Michoacán y Colima, sugiriendo nombres de pueblos como Tecalitlán, San Gabriel, Copala, Tuxcacuesco, Tonaya, Cocula, etcétera, que se disputan la paternidad de ancestrales grupos musicales de la especialidad y en donde a más de buenos músicos hubo prolíficos compositores, en la que fuera primera

* Publicado en *¡Mariachi, alegría ocotlense!*, Ocotlán, Patronato del Museo de Antropología de Ocotlán/Tipografía El Faro de Jalisco, 1983.

época de esta música vernácula. Entre los precursores se menciona a don Espiridión Rodríguez Galván y a quienes iniciaran la dinastía de la familia Vargas, ejecutantes y compositores de gran fama hasta estas fechas.

Después de los comienzos del mariachi en los centros de población mencionados, otras ciudades y pueblos, en lo que respecta a Jalisco, buscarían tener su propio grupo y Ocotlán, principal puerto del litoral chapálico en la década de 1930, tenía sus bandas y orquestas e incluso su mariachi, jefaturado por don José Contreras, oriundo de Cojumatlán, Michoacán, quien fabricaba sus propios instrumentos y cuerdas para los mismos. Don José, el Zurdo, era un ejecutor nato de sones y corridos; repertorio de la época antigua que se relata.

Pero, lo propio, lo local y de lo que orgullosamente se puede considerar de estas tierras, se suscitó a principios de los años cuarenta, cuando procedentes de unos pequeños poblados rurales enclavados en el norte del municipio, en la trastumbada del cerro de Xochitlán, llegaron un grupo de elementos de auténtica extracción campesina y poseedores de gran sensibilidad lírica musical. Quienes por dos o tres años, después de las duras labores de buscar el sustento diario, se habían dedicado a la práctica y pulsación de instrumentos musicales de cuerda y a severos ejercicios de vocalización para entonar canciones populares. Esa férrea disciplina autodidacta les daría la seguridad y la maestría suficientes para debutar en el año de 1941 en esta entonces población, con éxito y como grupo, que se hizo llamar Mariachi Ocotlense.

Su dedicación al estudio y afán de superación siempre latentes, les permitió no ser un grupo del montón; su calidad les garantizó quedarse y ser el conjunto musical preferido de las gentes de toda la región.

Quién no recuerda las magistrales interpretaciones en las serenatas por diversos rumbos de la población, del mariachi de referencia.

Organizadas a la mujer amada por los galanes de aquellos tiempos con música como "Ojos tapatíos", "Alborada", "Siempre viva", "Rival", "Pájaro azul", "Amor perdido", "Ojos verdes", etcétera. Integraban este inolvidable grupo: J. de Jesús Loza, con su quinta o guitarrón; Serafín Jiménez L., como

primer violín; José Refugio Morán F. y José Sánchez con violines; Aristeo Uribe P. con vihuela; Juan Castro con guitarra; el dueto de trompetistas era extraordinario y lo formaban Alfonso Valerio M. y Ramón Nuño; como vocalistas destacaban Aristeo y Refugio.

El extenso repertorio y la maestría de los "ocho hermanos" del Mariachi Ocotlense los llevaron a realizar satisfactorias giras por toda la república, con éxito, tanto en el renglón artístico como en el económico y acompañando en sus variedades a cantantes famosos. Pero buscaban hacerse siempre presentes en nuestras rumbosas y tradicionales fiestas del Señor de la Misericordia, siendo una distinción que siempre los enorgulleció, el verse preferidos por su extensa clientela, por encima de los numerosos conjuntos musicales que actuaban en nuestra grandiosa feria anual.

A partir del año de 1957, se observaban crecimientos y expansiones en la región, algunas industrias se establecen, otras reinvierten; la acción es benéfica hasta para vecinas poblaciones. Ocotlán comienza a dejar la infraestructura de simple pueblo y por el palpable progreso tiende a transformarse en una de las ciudades más modernas y progresistas del estado, alcanzando la renovación aspectos numerosos. En el medio musical el muy popular Mariachi Ocotlense, con la inyección humana de nuevos elementos, progresa, pero deja de llamarse así para convertirse en el nuevo Mariachi Continental, integrado de la siguiente manera: primero y segundo violín: Serafín Jiménez López y J. Guadalupe Saavedra; violines terceros: Santos Zamora, J. Jesús Abrica y Francisco N.; trompetistas: Alfonso Valerio y José Vidal Tule en armonía; Benigno Valencia con el guitarrón; Aristeo Uribe con la vihuela. Accionan las guitarras Roberto Moreno y Valente Zamora.

El gran cambio es benéfico en todo sentido, se conjuntan experiencias con nuevas voces; se mejoran repertorios y versatilidad en las ejecuciones musicales, se entra de lleno en el bolero ranchero y no sólo eso, este excepcional conjunto ocotlense, incursiona con éxito, antes que otros consagrados grupos, en la interpretación de la música clásica, particularizando con gran maestría y acierto, ejecuciones como: "Poeta

y campesino", "Caballería ligera" de Franz Von Suppe. De Jiménez, "Las bodas de Luis Alonso"; "Tristes jardines" de Jesús Martínez; "Faisán" de M. Lerdo de Tejada y otras varias de la especialidad, por lo que alguien, con acierto, les adjudicó el calificativo de: "El Mariachi Sinfónico de Ocotlán".

Con motivo de la inauguración de una de sus plantas productoras de hilo, una factoría local haría venir desde la capital de la república una verdadera caravana de personalidades. El festejo es rumboso, con gentes de aquí y de fuera, el Mariachi Continental tiene a su cargo amenizar la fiesta que es todo un éxito.

Muy impresionado de la original calidad del grupo, un comentarista de radio y televisión, y además periodista del diario capitalino *Novedades*, en este periódico escribe largo y tendido diciendo entre otras cosas "que nunca había en ninguna parte escuchado un verdadero concierto de mariachi de tal calidad como el que había oído en Ocotlán".

Quien hiciera estos favorables comentarios fue el licenciado don Agustín Barrios Gómez (actual embajador de nuestro país en Suiza).

El éxito de este grupo musical, que cubrió brillantemente toda una década, se rubrica con las exitosas giras que tendría en Estados Unidos; partiendo de la ciudad de Tijuana, recorrió por diez días algunas ciudades de California acompañando a Enriqueta Jiménez, la Prieta Linda, y a Sebastián Curiel, cantante y compositor. Con Javier Solís y con Queta Jiménez en otra gira, visitaron la ciudad de Chicago. Después, partiendo de San Diego, California, acompañando a Lupe Mejía, la Yaqui, y a Antonio Aguilar, estarían en el estado de Pensilvania y en Nueva York en veintidós días de variedades. En la Urbe de Hierro actuaron en el conocido teatro Puerto Rico y en la radio. Un restaurante famoso difundió dos horas de su música. En el estado de Texas, en San Antonio, tendrán también actuaciones con Juan Mendoza, el Tariácuri, con Lupe Mejía, la Yaqui, y con Gilberto Valenzuela. Ésta, de acuerdo con la información que nos proporcionara don Serafín Jiménez, violinista ocotlense, fue sólo una de las exitosas actuaciones en el extranjero del laureado Mariachi Continental, desaparecido artísticamente del medio al disgregarse quienes lo inte-

graron y trabajar ahora en otros grupos. El propio don Serafín radica ahora en México, la ciudad capital, y labora con Los Cardenales de Jalisco, desempeñando además una comisión como inspector del Departamento del Distrito Federal en la rama de la música.

Los periodistas Roberto Franco Fernández y Otoniel Castellanos Morfín, aunando esfuerzos y en exhaustiva investigación, buscando aquí y más allá, empleando numerosas horas y días para visitar personas, pueblos y rancherías en la amplia geografía circundante de los dos volcanes, situados en la zona limítrofe de los estados de Jalisco con Colima, han logrado, con sus esfuerzos, catalogar la amplia producción melódica del fecundo compositor de las tierras de Copala, Jalisco, don Nabor Rosales Araiza, músico y jefe de un mariachi del pueblo aludido y que ni más ni menos fue el autor de cerca de un centenar de melodías vernáculas jaliscienses, entre las que se encuentran "Camino Real de Colima", "El carretero", "El palmero", "El cihualteco", "El huaco", "Los arrieros", "El jabalí", etcétera, y que lógicamente entran como sonos óptimos en los repertorios de todo buen conjunto de mariachi que se precie de serlo.

En lo que corresponde a Ocotlán, en materia de compositores que hayan creado música para ser tocada por mariachis, se puede decir que nuestra ciudad apenas se inicia en tal actividad artística. Sabemos de compositores aficionados, que son autores de magníficas melodías, prácticamente sin difusión alguna, porque eventualmente y sólo en la intimidad de algún festejo familiar las han venido dando a conocer ante algún limitado auditorio. El compositor local, don Francisco Flores Becerra, a través de no pocas insistencias y búsquedas de ayuda, logró la grabación de un disco con melodías de letra y música original de él.

Se trata de un disco conmemorativo, no comercial, que muestra la capacidad creativa de su autor para hacer canciones de todo tipo. Vocalizan esta grabación cantantes ocotlenses de ambos sexos.

En la colección aludida destacan las canciones: "Yo soy ocotlense", interpretada por Ramón Ruiz; "Estudiantes de mi pueblo", con la voz de Roberto Moreno Jr.; "Solidaridad", con

Arturo Flores, y "Yo soy campesino", cuyo intérprete es Ricardo Torres. Esta última melodía, de gran impacto, en la mayoría de las opiniones es la mejor por su mensaje generalizado dirigido al hombre del campo.

Por otra parte, se dice que falta un enfoque directo por parte de los noveles compositores ocotlenses, a fin de que su obra productiva no se pierda en el olvido. Lamentablemente todo requiere promoción constante, si es que se busca el triunfo. Para el caso tal vez fuera saludable que, unidos los compositores nativos, buscaran que sus respectivas producciones musicales fueran interpretadas por los muy buenos mariachis locales, cuya calidad nadie pone en duda. Los conjuntos aludidos son los siguientes: Mariachi Ocotlense, de José Sánchez; Mariachi Perla de Jalisco, de José Velázquez C.; Mariachi Nuevo Continental, de Ricardo Torres Z., y el Mariachi Diplomático, con Vidal Tule L. (trompetista y coordinador del grupo); Víctor Rodríguez, trompetista; Ramón Magaña R., con la quinta; J. Refugio Hernández, con vihuela; Benigno Valencia, con guitarra; son violinistas: J. Guadalupe Saavedra, Santos y Catarino Zamora Cruz, Andrés Villa Córdoba, Julio y A. Samoha.

Este Mariachi Diplomático estuvo contratado, actuando con el mejor de los éxitos, en la ciudad de Caracas, Venezuela, en el restaurante y club Las Trompetas de México.

Participó también con la cantante Yolanda del Río, en la filmación de la película *La hija de nadie*, lo que certifica la buena categoría del conjunto en cuestión en donde todos sus integrantes son vocalistas. Al proporcionarnos amablemente datos de aquí sobre la más mexicana de las músicas, que es la de los grupos de mariachi, don Vidal Tule nos muestra una verdadera colección de programas y carteles de las actuaciones del conjunto que representa, acompañando a los cantantes y artistas más famosos actualmente en nuestro país.

Lo anterior deja entrever que Ocotlán, al lado de Tecalitlán y Cocula, que se disputan abolengos y títulos en música vernácula, "no está tan tirado a la calle", porque de 1930 a la fecha ha tenido y tiene sus particularidades en materia de mariachis, como se puede constatar.

¡EN JALISCO!

El mariachi, con sus sones lisonjeros
al pie de floridos ventanales
arrulla a provinciana ruborosa
que conjuga donaires mañaneros
y silueta de pagana diosa.

El mariachi en Ameca a principios de siglo*

Roberto Franco Fernández

Por ese entonces, el comercio en Ameca cerraba en su totalidad los domingos a las tres de la tarde y los jueves a la una con el fin de que los empleados pudieran descansar [...]. Los empleados disfrutaban del asueto, por lo general, para ir a montar a caballo o llevarle gallo a la Dulcinea de sus sueños. Estas audiciones o serenatas corrían a cargo de una orquesta o un mariachi y principiaban a las once de la noche y terminaban entre cuatro y cinco de la mañana.

También la estación del ferrocarril solía entretener a la parroquia, sin olvidar tampoco las salidas al campo en carretas o jumentos. Para divertirse no había mejores sitios que las lomas del arroyo de Santiago, la Hacienda de la Esperanza, el Ranchito de Mota o la Hacienda Blanca.

En este caso había que romper el cántaro o piñata; pero esto en época de lluvias. Quien lograba romperlas, quedaba obligado a reponerlas el domingo siguiente. Amenizaban estos paseos algún mariachi o un guitarrista aficionado.

Las serenatas fueron un mundo de ingenuidad y candor para aquellos jóvenes recatados y aquellas muchachas pudibundas. Se obsequiaban ramos de flores y cartitas amorosas, cargadas de ternura y siempre perfumadas.

La banda de música, por lo demás, daba tres audiciones a la semana, correspondiendo dos a los domingos. Una era de las once a la una de la tarde, con el fin de que las personas que

* Publicado en *Calendario de festividades de Jalisco*, Guadalajara, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco, 1985, t. I, pp. 190-208.

llegaban de las haciendas y rancherías pudieran escucharla, y la otra a las ocho de la noche en el quiosco. La tercera se efectuaba los jueves de ocho a diez de la noche.

Aunque varios años después, pero ya que me refiero a la música, he de decir que por los años de 1915 a 1922 estuvo en boga el pasodoble denominado *one step* y el *fox trot*. Desplazó al vals tradicional, se bailaba *de brinquito* y recibió el nombre de *karkís* [...].

Para el carnaval la chirimía anunciaba los festejos quince días antes de que comenzaran. Durante la madrugada, recorría las calles preparando al vecindario para tan singular celebración.

Asimismo quince días antes llegaban los *volantines* y dos o tres cilindros, de fabricación alemana, que iban de calle en calle interpretando las melodías de moda.

El carnaval empezaba un sábado. En la madrugada la banda de música iba por el pueblo tocando "Los papaquis". También solían recorrerlo conjuntos de mariachis. A todo este bullicio lo conocían como "bendición de bandera" [...].

Encabezaban el convite del Toro de Once un grupo de vaqueros con los cabestros de la ganadería que obsequiaba la corrida. Venía luego la banda municipal, deleitando a los espectadores con "Los papaquis". Atrás iba el imprescindible pipón, semejante a un enorme barril de madera, el cual descansaba sobre dos ruedas jalado por una mula. Completamente lleno hasta su capacidad, 600 litros, llevaba el ponche de granada que se repartía a la muchedumbre.

Del Toro de Once, que solía terminar a eso de la una de la tarde, seguía la muchedumbre al Recibimiento. Éste se realizaba en la escuela oficial de niños que se ubicaba en la calle Zaragoza o también en la plazoleta que estaba frente al Hotel Francés. Cuando se efectuaba en la plazoleta, se ponía un toldo de manta con armazones de madera y en el piso un gigantesco colchón de paja de trigo, cubierto con una manta. El improvisado recinto lucía adornos de papel de china y allí se reunían todas las clases sociales del poblado y los vaqueros que "obsequiaban" la corrida.

Amenizaban tal evento la banda municipal que dirigía el profesor Manzo, la orquesta del maestro Ignacio Aréchiga y

algunos mariachis que solían interpretar "El zopilote mojado", "La arenita de oro", "El abajeño", etcétera [...].

El Recibimiento finalizaba de tres a cuatro de la tarde, hora en que principiaba la corrida de toros, no siendo nada raro que en la noche también hubiera corridas [...].

A las seis de la tarde terminaba la corrida y a las ocho de la noche principiaba la serenata en la Plaza de Armas. Se iniciaba con "Los papaquis".

En la plaza había dos carriles. Uno era para "la gente de primera" y el otro para "la gente de segunda". Se arrojaban cascarrones teñidos de anilina, confeti, serpentinas y flores durante las tres horas que duraba la audición.

Alrededor de la plaza se instalaban puestos de lotería, carcamanes, del "juego de la argollita", de la bolita denominada "escóndete chiquita", de bebidas embriagantes con una tarima de madera para bailar "El jarabe tapatío" o también un baile extravagante llamado "El potorrico". Éste lo ejecutaba por lo regular un ranchero, quien llevaba un puñal en cada mano. Se los cruzaba entre las piernas, la espalda, en alto y abajo. Los chocaba entre sí al compás del mariachi que era el adecuado para interpretar esa melodía [...].

Era costumbre casi general en el valle de Ameca que al terminar la pizca en una hacienda, la última carreta cargada de maíz tenía que llegar al casco de la hacienda adornada con papel de china de variados colores. Atrás marchaba la cuadrilla de pizcadores con la canasta en la espalda, silbando alegremente. Un mariachi amenizaba el desfile. En el casco se organizaban bailes, celebrándose en esta forma el *acabe de la pizca*.

El rodeo, jaripeo o charreada era la concentración que se hacía del ganado en los corrales o toriles que las haciendas poseían en los potreros o cascos. Este evento se efectuaba anualmente.

Llegaban a ser concentrados en algunos sitios hasta cinco mil animales. Había toros de gran corpulencia, toretes, vaquillas, novillos, bueyes y becerraje de toda edad y condición.

Estos rodeos congregaban de ochenta a cien vaqueros y rancheros, todos bien montados en sus buenos caballos [...].

Algunos caballistas vestían el lujoso y auténtico traje charro, adornado con botonaduras de plata en la chaqueta y el

pantalón. Otros en cambio usaban chamarra y calzonera de cuero bien cuajada de botonaduras de plata. Unos más vestían el sencillo traje charro, ajustado y sin adornos, y un enorme sombrero galoneado o de soyate. Había también quienes llevaban camisa y calzón blanco de manta, muy limpio, y sombrero de copa alta y ala ancha [...].

Para dar de comer a la gente, se mataban tres o cuatro carneros y uno o dos novillos. Entre tres y cuatro de la tarde se servía la comida bajo un frondoso árbol. Las tortillas, olorosas y calientes, llegaban en canastas pizcadoras que acababan de salir de los comales de las rancherías o las haciendas.

Antes de la comida circulaba el tequila en botellas o bules. Iba de boca en boca entre los alegres contertulios.

Estas reuniones las amenizaba el mariachi. Actuaba ya fuera en los lienzos de piedra de los mismos corrales, ya bajo el camichín o la frondosa higuera. Interpretaba "Camino Real de Colima", "El toro palomo", "La arenita de oro" y otros sones y canciones que estaban en boga [...].

Se acostumbraba en los ranchos y haciendas del valle de Ameca que durante la víspera de las bodas, en la llamada velada, tocara un mariachi hasta la llegada de los novios. Desde una distancia aproximada de tres kilómetros, se recibía la comitiva nupcial con cohetes, cohetones y el mariachi.

Se brindaba con tequila y a la hora de la comida se servía guajolote con mole, sopa de arroz y otros platillos.

Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939)*

Nicolás Torres Vázquez

Yo nací en Tecalitlán, Jalisco, de una familia humilde y numerosa, el 22 de marzo de 1910. Mis padres fueron Altagracia Vázquez, oriunda de Aguijillo, Jalisco, y Teófilo Torres, oriundo de Tecalitlán. En ese tiempo no había más que cinco años de educación primaria en el pueblo. Yo llegué hasta el tercer año. En mi familia hubo varios peluqueros, incluyendo a mi padre. Yo fui el primer músico.

Quiero decir algo referente a mi querido Tecalitlán, pueblito bendito de Dios, esto por varias razones. Tenemos un clima muy agradable. A corta distancia se localizan dos volcanes, uno de fuego y el otro de nieve. Éstos son los más nobles del mundo, ya que no nos han hecho daño alguno. Hay otra razón. Al frente de Tecalitlán hay una cruz pegada al cerrito que llamamos "El cerrito de la santa cruz", la cual nos hace sentir protegidos de los temibles huracanes que cuando se acercan se convierten solamente en lluvias.

Eran tiempos de la revolución cristera en México, tiempos difíciles para todo el país y en particular para el pueblo de Tecalitlán. Todo era confuso y a la vez peligroso para las familias que trataban de vivir en paz. En varias ocasiones hubo tiroteos del gobierno en los que los "cristeros" terminaban con saldo de algunos muertos. Pero no todo iba a ser motivo de

* Publicado por primera vez en *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939). Fragmentos de mi autobiografía*, edición de Jonathan D. Clark y Laura Garcíacano, Los Ángeles, s.e., 1991.

tristeza y a mí no me importaba tanto el mal tiempo. Al fin que cuando uno está de corta edad casi no le inspira tomar las armas para pelear. ¡Las revoluciones no las hacen los niños!

Lo que yo veía eran grupos de dos o tres elementos tocando aquella música de mariachi. Se componían de una guitarra de golpe con uno o dos violines. Los grupos chicos eran más frecuentes, tal vez porque aún la situación no mejoraba. Ya por 1926 los mariachis divertían a la gente y en momentos ni se acordaban del peligro.

El dinero era escaso. ¡Ni los bancos hacían negocio! Había un sistema de "trueque" —un modo de gastar menos dinero cambiando mercancía, utilizado por el carnicero, el lechero, el sastre, el verdulero, etcétera. Todos hacían un cambio convenido y equitativo. Me di cuenta que los músicos también tenían que aceptar ese trueque.

Cuando yo era niño todavía me juntaba con amigos a los cuales les gustaba jugar con objetos que adaptaban como instrumentos musicales para tocar alguna tonadita. Hacíamos violines de carrizo y estirábamos ligas sobre la boca de un cántaro, como si fueran cuerdas de un bajo. También hacíamos una especie de flauta del tallo de la hoja de calabaza. Creo que a Silvestre Vargas le pasó lo mismo. Él fue nueve años mayor que yo.

A mí me tocó por buena suerte conocer a uno de los primeros que se agrupó con los señores Vargas. Él se llamó Trinidad Olivera. Yo tenía alrededor de catorce años cuando me vio que andaba aún en plan de juego con un amigo mío. Mi amigo tocaba guitarra y yo mandolina. Al vernos con instrumentos él me preguntó: "¿Te gustaría enseñarte a tocar el violín?" "Es que no tengo", le contesté, y dijo: "Pues, si tú quieres, yo te presto uno de los que tengo, y si aceptas te espero ahí donde ensayo."

En cuanto nos pusimos al ensayo luego me dijo lo siguiente: "Tú vas a ser un segundo violín. Es por eso que te debo decir de qué manera lo hagas." Lo seguimos haciendo con la mejor voluntad. Al término de seis semanas me llevó a mi primera tocada, en la cual le pagaron a él 4.50 pesos por el tiempo de tres horas y media. Luego me dijo: "Esto te toca a ti", y al darme una tercera parte ¡yo sentí mucha vergüenza! Me dio toda su consideración y ayuda, y por esta razón guardo toda mi

gratitud al señor Trinidad Olivera, más bien conocido con el sobrenombre "el Potrillo" quien fue mi primer maestro.

Por los años 1929-1930 visitó a Tecalitlán una orquesta procedente de Ciudad Guzmán, de aproximadamente seis músicos. En ese grupo tocaban dos hermanos: Rafael y Jerónimo Quintero. Rafael tocaba el violín y Jerónimo la guitarra. Después vino a radicarse a Tecalitlán la familia Quintero y nos hicimos buenos amigos. Un día, de pronto, me dijo uno de ellos: "Vamos ensayando algo mi hermano, tú y yo", lo cual acepté con gusto, y después de un mes empezamos a tocar juntos. Se cantaban canciones populares y de la revolución.

A fines de los años veinte parecía que se acercaban tiempos mejores. Todo el país ansiaba la paz. Algo se notaba: un ligero cambio en el pueblo. Los agricultores trabajaban más sus tierras, los ingenios azucareros contrataban más trabajadores y hasta los mariachis aumentaron conforme mejoraba la situación económica.

El mejor mariachi de Tecalitlán era el de Gaspar Vargas. Cuando yo los conocí eran cuatro: Manuel Mendoza, arpa; Gaspar Vargas, guitarra de golpe; Silvestre Vargas, primer violín, y Trinidad Olivera, segundo violín. Ellos tocaban de todo: polkas, vales, corridos, canciones de la época y, sin faltar, aquellos sonos que ejecutaban magistralmente. El estilo de tocar de Gaspar Vargas y Manuel Mendoza causó la admiración de todo el pueblo. Algunas de las canciones que se escuchaban en aquella época, eran: "Las perlititas", "Desengaño", "La Adelita", "La chancla", "Jarabe ranchero" y "El cihualteco".

Recuerdo que mi maestro Trinidad me dijo que tenía el compromiso de ir al ingenio alcoholero que se llama La Cañada. Esto sucedió en el año de 1928. Teníamos que irnos tres personas a lomo de bestia para unirnos en el lugar indicado con los dos señores Vargas, padre e hijo. Fue la primera vez que toqué con los compañeros Vargas. Poco tiempo después empezamos a trabajar más frecuentemente.

Entre 1928 y 1930 íbamos a ciudades cercanas a Tuxpan, Tamazula, Ciudad Guzmán y la capital de Colima. Cuando se terminaban las fiestas religiosas en Guzmán, en seguida eran las de Colima. Así se pasaron dos o tres años.

En el año de 1932 el señor Mariano Escobedo contrató al Mariachi Vargas para tocar un temporada en la ciudad de Tijuana, Baja California. Manuel Mendoza no quiso ir porque ya estaba en edad avanzada. Es por eso que se invitó a Francisco Álvarez, un arpero de Tamazula. Ya para esas fechas me había integrado formalmente al mariachi, era el quinto integrante de un grupo en el que había tres violines; dos primeras y su servidor de segunda.

Salimos vía Manzanillo por barco rumbo al puerto de Ensenada. Para nosotros aquello era una novedad, porque era la primera vez que viajábamos por barco. Algunos compañeros se marearon en el viaje. Llegando al puerto de Ensenada seguimos por tierra a Tijuana. Allí se presentó al mariachi en un bar cantante, propiedad del señor Escobedo. Creo que fue la primera vez que hubo mariachi en Tijuana y a la gente le gustó.

En cuanto a la ropa de trabajo, ésta realmente era modesta, de acuerdo con la situación económica que aún prevalecía en la región, por eso no vestíamos trajes de charro. El uniforme que llevamos a Tijuana era de manta con un ceñidor rojo enredado en la cintura, sombreros de palma y un pañuelo amarrado al pescuezo. Para improvisar otro uniforme llevábamos una guayabera con ligeros adornos.

Regresamos por tierra atravesando una parte del desierto de Sonora, rumbo a Tepic, en una de aquellas primeras camionetas que se utilizaban para transportar gente. En el trayecto llegamos a una hacienda llamada Mojarras donde se encontraba una familia de Tecalitlán. Al día siguiente, después de unas horas de descanso, seguimos rumbo a Guadalajara. Llegando allí cada quien tomó su camino. Yo con familiares que ya tenían tiempo de radicar en Guadalajara. Francisco Álvarez, el que fue tocando arpa, se siguió a su tierra, Tamazula. Ya no se habló del trabajo hasta que estuvimos reunidos en Tecalitlán.

Resulta que poco después de regresar a Tecalitlán supimos que habían matado al compañero Francisco Álvarez en Tamazula. Se acercaba la fecha de un compromiso importante en Guadalajara y no traíamos arpero. Fueron nuevamente con Manuel Mendoza para darle la explicación de lo ocurrido y él aceptó ayudarnos esa última vez, pero aclaró: "Yo ya no quiero seguir tocando."

Seguimos con los ensayos porque ya estaban en el mariachi los nuevos compañeros, los hermanos Quintero, los cuales ya sabían mucho de lo que se tocaba. Esto fue sin duda para darle al mariachi más realce. Luego se llegó la fecha del compromiso en Guadalajara. Fue el concurso que se celebró el mes de octubre de 1934 en Agua Azul. Instalaron un lugar con madera para hacer la presentación de los grupos de mariachis que habían de presentarse.

Llegó la hora de reunirnos en dicho lugar; al ver a varios grupos de Guadalajara portando lujosos trajes de charro pensamos que a ellos les tocaba disputar el primer lugar. Pero al fin no fue así. El primer lugar nos correspondió a nosotros. Uno de esos sones que tocamos era ese que dice:

Oigan y oigan señores,
oigan el tren caminar,
el que se lleva a los hombres
al otro lado del mar.

Cuando regresamos de Guadalajara a Tecalitlán, Manuel Mendoza cumplió su palabra; los del mariachi no queríamos que este compañero se separara, ya que era única su manera de tocar el arpa y, en particular, se trataba de un buen amigo. Hubo necesidad de buscar otro miembro y se invitó a José Mendoza, de Zapotiltic. No era familiar del otro señor Mendoza.

Fue una gran satisfacción para el pueblo que el grupo triunfara en Guadalajara. El presidente municipal de Tecalitlán, don Arturo de la Mora, influyó para que participáramos en el concurso. Entre él y otras amistades había interesados en que el mariachi fuera a la capital de la república a "jugar la carta mayor". En una junta del grupo acordamos que sí, iríamos a la capital, y que íbamos a dejar la representación del grupo a Silvestre Vargas.

Ya teníamos algún tiempo de ensayo con el nuevo compañero, José Mendoza, lo mismo que con el violinista Santiago Torres. Trinidad Olivera se había cambiado de violín a guitarra. Salimos el grupo de ocho por tren a la ciudad de México en el mes de noviembre de 1934.

En México la familia Flores nos recibió en la estación de ferrocarriles para luego conducirnos a la colonia Doctores, donde nos habían conseguido habitación. Después nos presentaron a un joven cantante llamado Pepe Gutiérrez, quien nos llevó a la casa de una cantante que vivía en la misma colonia y hacía dueto con él. Ella se llamaba Lucha Reyes. Con ellos hicimos luego grabaciones y presentaciones.

Fuimos a la Plaza Garibaldi para conocer El Tenampa y el modo de trabajar de los mariachis, pero nunca estuvimos una temporada allí. Nosotros empezamos a trabajar en México en las "casas de cita" o burdeles. Los fines de semana trabajábamos en una cantina frente al toreo que se localizaba en las calles de Oaxaca y Valladolid.

En el año 1934 se formó una comisión de festejos en el mercado Abelardo Rodríguez. La idea principal era llevar a cabo un concurso de mariachis en el cual nos incluyeron. Fue similar al que se celebró en Guadalajara, pero en esta ocasión nos sentimos mucho más confiados.

El día del concurso todos los demás grupos se presentaron aumentados de personal, pero no se percataron que a la hora de la calificación los nuevos serían la causa de la falla. Eso sí, todos muy bien presentados, pero mal organizados. Nosotros nos presentamos nomás los ocho; nuevamente el primer lugar fue para el Mariachi Vargas de Tecalitlán.

El compañero del arpa, José Mendoza, no duró mucho tiempo en el mariachi, ya que regresó a su tierra natal de Zapotiltic. Enseñada, también, volvió a Tecalitlán mi estimado maestro, Trinidad Olivera.

En México radicaba la familia del señor Melecio Villa, procedente de Zapotiltic. Hubo dos hijos. Ernesto tocaba el arpa y José la vihuela. A Ernesto se le invitó ingresar al Mariachi Vargas en 1935. Poco después entró el hermano, quien posteriormente formaría el Mariachi México de Pepe Villa. Por ese mismo tiempo también entró Eliseo Camarena en el guitarrón.

De Pepe [Gutiérrez] y Lucha [Reyes] vino la sugerencia de que fuéramos a ofrecernos en las estaciones de radio. La primera estación en que tocamos era la XEB, la del "Buen Tono". Pasamos programas de quince minutos dos veces por semana. Después logramos conseguir contrato para transmitir

programas de igual duración en la XEW. Era la mejor estación de México. Allí acompañábamos a Guadalupe la Chinaca, al dueto Las Cantadoras del Bajío, a Pepe Gutiérrez y a los compositores Felipe Bermejo y Pepe Guízar, entre otros.

El maestro Tata Nacho nos incluyó en una película en la que él compuso la música y canciones. El filme se llamó *Así es mi tierra* y fue la primera intervención del Mariachi Vargas en el cine. Se trató de magnífica oportunidad para darnos a conocer. También empezamos a grabar discos por ese tiempo.

No faltó quien nos aconsejara que fuéramos a entrevistarnos con el presidente de la República, general Lázaro Cárdenas, para pedirle que nos acomodara en alguna dependencia de gobierno. Nos tocó tan buena suerte que él nos recibió personalmente y con su modo muy humano nos puso como comisionados en la jefatura de policía. El jefe en ese tiempo se llamaba Vicente González, quien nos dejó bajo las órdenes del maestro Miguel Lerdo de Tejada, director de la Orquesta Típica de la Ciudad de México.

Ya como empleados de la policía nuestra obligación era cumplir los "servicios", tocando principalmente en las casas de los funcionarios de gobierno. Eso fue una experiencia positiva para el mariachi, ya que en aquellas fiestas nos enseñaron buenas costumbres. El sueldo que ganábamos no era suficiente para vivir, pero era un respaldo.

La disciplina de la policía era drástica. Silvestre Vargas nos hizo saber que no permitían que uno faltara, aun estando enfermo, y los demás estábamos en desacuerdo con aquella disposición. Ya empezaban las pugnas entre los compañeros, pero mientras no se definía nada, lo mejor era seguir en el grupo. Para quienes consideraban que era fácil en otra actividad no fue problema. Estuvieron preparados.

A mediados de 1939 llegó el momento que presentíamos. En una discusión sobre la repartición de las propinas, el Mariachi Vargas de los pioneros se desintegró. Ya las dudas fueron una realidad.

Hubo varios días de descontrol. Aquellos compañeros, ahora sin los señores Vargas, teníamos que hacer nuevos planes. Una de las sugerencias fue ir a entrevistarnos con Pepe Guízar para saber qué opinaba al respecto. Dijo al momento:

"Yo los apoyo. Incluso, tengo un compromiso en Guadalajara y si quieren que los incluya, de ahí depende que podamos seguir trabajando, pero no con el mismo nombre de Vargas. De ahora en adelante el nombre del mariachi será Los Charros de Atotonilco." Así fue que llegamos a Guadalajara. Al día siguiente pasamos un programa de radio por la mañana y la presentación fue en la noche.

Los Charros de Atotonilco duramos poco tiempo. Los trabajos con el maestro Pepe Guízar tenían que ser en forma exclusiva y, por lo tanto, el dinero que percibíamos era insuficiente. Cosas como las que fueron muy notorias con el anterior grupo ya no podían ser de otro modo, más que lo que surgiera en fecha posterior.

Supe que después de la disolución [de Los Charros de Atotonilco] algunos compañeros regresaron con Silvestre, pero yo cambié mi rumbo y jamás volví a tocar con el Mariachi Vargas.

Debe ser motivo de gran satisfacción saber que el nombre de Tecalitlán y su música han sido conocidos en todo el mundo. De aquellos compañeros que salimos del pueblo de Tecalitlán, en mi concepto, todos y cada uno tuvieron sus buenas cualidades. Tengo muy gratos recuerdos, pero si hay que hablar un poco del dorso de la medalla permítanme decir que ¡No todo lo que brilla es oro!

En esta versión condensada de mi autobiografía me he limitado a hablar únicamente de los acontecimientos que yo mismo experimenté entre los años de 1926 y 1939.

Nota: Nicolás Torres falleció en un accidente automovilístico cerca de Tuxpan, Jalisco, el 19 de mayo de 1992. Junto con él, pereció otro pionero mencionado en este artículo, Pepe Gutiérrez. Fueron los últimos sobrevivientes del Mariachi Vargas de la década de los treinta.

MARIACHI VARGAS, 1926-1939

Fecha	Lugar	Arpa	Guitarra de golpe	Violín 1	Violín 2	Violín 3	Violín 4	Guitarra	Guitarrrón	Vihuela	Cantante
1926	Tecalitlán	Manuel Mendoza	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Trinidad Olivera						
1928	Tecalitlán	Manuel Mendoza	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Trinidad Olivera	Nicolás Torres					
1932	Tijuana	Francisco Álvarez	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Trinidad Olivera	Nicolás Torres					
Octubre de 1933	Guadalajara	Manuel Mendoza	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Trinidad Olivera	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero			
Noviembre de 1933	Tecalitlán	José D.F. Mendoza	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero	Trinidad Olivera		
1934	México D.F.	Ernesto Villa	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero	Eliseo Camarena	Amado Vargas	
1935	México D.F.	Ernesto Villa	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero	Eliseo Camarena	Pepe Villa	Pepe Gutiérrez
1936	México D.F.	Ernesto Villa	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero	Eliseo Camarena	Pepe Villa	Pepe Gutiérrez
1937	Así es mi tierra	Ernesto Villa	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Mateo Servín	Eliseo Camarena	Pepe Villa	Pepe Gutiérrez
1939	México D.F.	Ernesto Villa	Gaspar Vargas	Silvestre Vargas	Santiago Torres	Nicolás Torres	Rafael Quintero	Jerónimo Quintero	Eliseo Camarena	Pepe Villa	Pepe Gutiérrez

El cuervo

(son jalisciense)

Violín 1

Violín 2

Voz

Armonía

Arpa

El cuervo (*continuación*)

lengo una mipa en c^{do} te y de ve - la do - res traí - go y de ve - la do res traí - go

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in G major. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Al cuervo y al zop^{lo} - te A - ri^{lo} - te

The second system continues the piece. It includes a key signature change to D major. The piano accompaniment includes chord markings: A7, D, and A7. The system concludes with a double bar line.

The third system continues the piano accompaniment. It includes chord markings: D7, G, and G. The system concludes with a double bar line.

El huerfanito
(son jalisciense)

Violín 1

Violín 2

Armonía

Arpa

El huerfanito (continuación)

First system of the musical score. It consists of five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano accompaniment staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. Chord symbols C, Am7, D7, and G are placed above the piano part.

Second system of the musical score. It continues with the same five-staff structure. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern. Chord symbols G, G7, C, and G7 are placed above the piano part.

Third system of the musical score. It concludes the piece with a final cadence. The piano part includes a first ending bracket. Chord symbols D7 and G are placed above the piano part.

El limoncito
(son jalisciense)

The musical score is arranged in five systems. Each system contains five staves: Violin 1, Violin 2, Voice, Armonia, and Arpa. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin parts play a rhythmic melody. The Voice part is silent throughout. The Armonia part provides harmonic support with chords G, A7, and D. The Arpa part features a steady accompaniment with chords G, A7, and D. The lyrics 'Limon ci-to, li monci' are written under the Voice staff in the third system.

Violin 1

Violin 2

Voz

Armonia

Arpa

Limon ci-to, li monci

El limoncito (continuación)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems, each with four staves: two vocal staves (Soprano and Alto/Tenor) and two piano accompaniment staves (Right and Left Hand). The lyrics are in Spanish and are placed below the vocal staves.

System 1:

Vocal line: lo pen - diente de 'una ra - mi - ta Limon - cito, li - monci - to pen - diente de 'una ra - mi

Piano accompaniment: The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a simple bass line.

System 2:

Vocal line: ta Dame un a - brazo 'a pre - ta - do por vi da tu ya gíe - ri - ta Dame 'on a bra'zo 'a pre - ta

Piano accompaniment: Continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

System 3:

Vocal line: do por vi da tu ya gíe - ri - ta Limon - cito, li - monci - to

Piano accompaniment: Continues with the same rhythmic pattern as in the first system.

The image shows a musical score for the song 'El limoncito'. It consists of two systems of staves. The first system has five staves: two vocal staves (treble clef), a piano accompaniment staff (treble clef), and a bass line (bass clef). The second system has five staves: two vocal staves (treble clef), a piano accompaniment staff (treble clef), and a bass line (bass clef). The music is in 2/4 time and G major. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The vocal lines are simple and repetitive.

El limoncito

Limoncito, limoncito, pendiente de una ramita (se repite)
 Dame un abrazo apretado, por vida tuya Güerita (se repite)
 Limoncito, limoncito.

Al pasar por tu ventana me aventaste(s) un limón (se repite)
 El limón me dio en la cara, y el zumo en el corazón (se repite)
 al pasar por tu ventana.

El limón ha de ser verde, para que tiña morado (se repite)
 El amor para que dure, ha de ser disimulado (se repite)
 El limón ha de ser verde.

Indita por un trabajo, me cobraste(s) cuatro reales (se repite)
 ¡Ay! Mira no seas tan cara, yo puse los materiales (se repite)
 Indita por un trabajo.

Mariachis que nada le piden a los mexicanos,
con una sola diferencia: todos son negritos*

Raúl Ochoa Rincón

Mariachis negros en la cálida Cuba en tierras donde muchas cosas parecen difíciles de encontrar. En una apartada zona de la isla, muy distante de La Habana, tal vez más cerca de México, se localiza un típico sitio donde la nota principal corre por cuenta de un singular mariachi, tan original y propio como el más pintado de México.

En verdad no hay diferencia alguna, quizás con la única excepción de que todos son de piel negra, nativos de esta isla y con un director musical blanco, también cubano.

En Ciudad Oriente, a unas dieciocho horas de distancia de esta capital, en uno de los extremos y viajando en "güagüa", tuvo su origen este mariachi, Los Pinares de Mayari, en una historia que se remonta treinta años atrás.

Francisco, Pancho, Tamayo, un veterano revolucionario que ya ronda los setenta y siete años, es el culpable de la presencia mexicana en esta isla. De origen campesino, Pancho se topó de pronto con un disco de música mariachi, cuyo nombre y artista ya no recuerda hoy con la precisión que le daban sus años mozos. Pero refiere que "la música mexicana me gusta de toda la vida".

Combatiente de la revolución, Pancho dedicó los siguientes dos años a la construcción de un restaurante en Ciudad Oriente, donde lo mismo se pudiera degustar de los platillos típicos

* Publicado en *El Universal*, México, 7 de agosto de 1991.

cubanos, que mexicanos, pero que además anexaría otra particularidad: la música de mariachi en vivo.

Es entonces cuando Tamayo aprendió los secretos de los mariachis en los frecuentes viajes a México, y pronto optó por enseñar a un grupo la tradicional música de nuestro país.

Para ello decidió enviar a México a este noble conjunto de criollos, que muy pronto asimilaron las notas y los acordes del mariachi.

"Cantan, tocan y se visten igual que los mariachis mexicanos", nos confió el viejo Pancho, en breve visita a esta capital, a la que llegó con motivo de los XI Juegos Panamericanos.

En efecto sus negros músicos ejecutan los instrumentos originales del mariachi y se visten igual que los mexicanos, con ropa que adquieren en el Distrito Federal.

En la actualidad, ministros y funcionarios mexicanos acostumbran aprovechar sus visitas a Cuba para asistir a ese típico lugar, donde suenan las notas del mariachi.

Generalmente, el mariachi negro Los Pinares de Mayari interpretan las canciones de Miguel Aceves Mejía, Pedro Infante, Javier Solís y ahora, recientemente, de Vicente Fernández "para nuestro repertorio contamos con una gran colección de discos mexicanos de música de mariachi", comentó con voz entrecortada, Pancho Tamayo.

Oriente es una región montañosa de Cuba poblada de pinos y lomas donde encima de una de éstas se localiza el restaurante, que ofrece a los turistas los típicos platillos de su país de origen; como también de Cuba, tales como el puerco (lechón) asado, plátanos a "puñetazos" (que se aplastan una vez que se fríen), ensalada mixta (lechuga y tomate), así como el plato denominado "moros y cristianos", una mezcla de arroz blanco y frijoles negros.

La cuna del mariachi por excelencia*

Hermes Rafael [Méndez Rodríguez]

La evolución del mariachi dentro de la ciudad de México, aunque se considere impropia o inverosímil dicha comparación, corre paralela al desarrollo de la física nuclear en otro lado del mundo. El año de 1905 es el punto de partida de ambos: el primer conjunto de mariachis llega a la capital de la república mientras Einstein da a conocer su teoría sobre la relatividad.

Cuatro décadas después, llegarían, juntos también, a su momento culminante: son los años de la llamada época de oro del mariachi en la Plaza Garibaldi, y son los días en que trágicamente son lanzadas las bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki.

Los dos aspectos coinciden en el tiempo; sin embargo, cada uno reviste de gran importancia en su ámbito. Es por eso que deben ser analizados individualmente los alcances obtenidos por cada uno de sus elementos: dentro de la física nuclear, las particulares aportaciones de Planck, Berquerel, Rutherford, Curie, Heisenberg, Openheimer, etcétera, por un lado, y por el otro los elementos vitales dentro de la evolución citadina del mariachi, como los de Justo Villa; Cirilo Marmolejo, Concepción, Concho, Andrade; Silvestre Vargas; Francisco Pulido; Ramón Palomar y Pepe Villa, entre otros muchos de los buenos grupos, cuyas aportaciones a este género musical fueron muy importantes.

* Publicado en *Estudios jaliscienses*, núm. 9, Guadalajara, 1992, pp. 4-24.

De igual manera, debe realizarse un inventario de los logros alcanzados en sus diferentes aspectos, donde se analicen, incluso, los estados de la nación mexicana que han ido tomando parte en su desarrollo. Hace ya casi cien años que un grupo de mariachis, procedentes del estado de Jalisco, dejó escuchar sus notas musicales por vez primera en la ciudad de México, con lo cual se inició una lucha tenaz y sufrida por parte de los músicos que les sucedieron, para que, venciendo todos los obstáculos que fueron encontrando a su paso, aprovechándose de todos los medios viables que tuvieron a su alcance, e inmersos, tal vez de manera inconsciente, en la evolución propia de este género, llegasen a alcanzar en breve la máxima expresión y símbolo musical de la república mexicana.

En la actualidad son muchos los capitalinos que acuden día con día a contratar los servicios de estos grupos a la Plaza Garibaldi, para después llevarlos también de fiesta o serenata al domicilio de las amistades y de los seres queridos. Es además cierto que los diferentes medios de comunicación han difundido su música en el mundo entero. Tenemos constantes noticias de su presencia en países de Centro y Sudamérica, en Europa y en el Lejano Oriente, entre otros y últimamente en Cuba, donde Francisco Tamayo ha vuelto a presentar a su grupo Los Pinares de Mayari, integrado con músicos de piel negra, quienes han cobrado relevancia con motivo de los recientes Juegos Panamericanos.¹ Sin olvidar, desde luego, que en varios estados de la Unión Americana han proliferado con mayor éxito estos grupos musicales, fuera de su lugar de origen.

Desde hace varias décadas se ha venido manejando la denominación de "mariachi urbano" para referirse a los grupos establecidos en las grandes ciudades, que bien podría aplicarse a los grupos que desde los albores del siglo XIX se instalaron en las urbes provincianas, salvo que el actual mariachi se encuentra revestido con características ajenas a los grupos de aquellos días, y como producto de una radical transformación del género en el siglo en que vivimos —a efecto del cual ha surgido

¹ Véase en este volumen Raúl Ochoa Rincón, "Mariachis, que nada le piden a los mexicanos, con una sola diferencia: todos son negritos", pp. 396-397.

dicha denominación— por lo que podría llamárseles así a grupos anteriores a nuestro tiempo.

Sin embargo, dentro del aspecto semántico podríamos sujetarnos al hecho de que esta denominación —que no sabemos de quién surgió y en qué momento— pudiera quedar aplicada sólo a los conjuntos nacionales, antes de su proliferación en otros países—ya con músicos propios—, porque entonces nos referiríamos a un mariachi con proyección internacional.

La realidad es única e irreversible: el mariachi ya ha caminado lo suficiente como para poder colocarse en el lugar preponderante en que se encuentra: tal vez pueda declinar con el tiempo hacia su ocaso, pero nunca regresar a alguna de sus etapas anteriores. Bien sabemos, los que estudiamos el tema, que escasas personas dentro del torbellino del conocimiento actual y de la experiencia cotidiana, son las que disponen sus energías al fin de comprender la música del mariachi desde las primeras manifestaciones que se conocen, y aquella otra que fue dándose gradualmente hasta nuestros días: los sones de principios de siglo, la inducción campirana de la década de los treinta y los inicios de la canción bravía a fines de la misma; mezcla que tuvo su plena definición en los años cuarenta, y que dio origen desde entonces al uso musical del estilo ahora tan conocido. Solamente el son, como elemento base del género, con sus múltiples arreglos, se ha mantenido de continuo dentro del repertorio.²

Hechos innegables y comprobados nos dan la absoluta certeza para afirmar que el mariachi, oriundo del estado de Jalisco, es el mariachi triunfador de la república mexicana, y por extensión del mundo entero.

Los antecedentes del llamado “mariachi urbano” se remontan a los inicios del presente siglo, cuando ya se mencionan grupos destacados que habían recibido la enseñanza de con-

²La región que más ha influido en la evolución y desarrollo de los nuevos géneros campiranos ciudadanos ha sido la que comprende al estado de Jalisco. La persistencia y difusión del mariachi han sido tan prolongadas y amplias que en la actualidad la música de mariachi o ranchera ha venido a significar —tanto en México como en el extranjero—, lo nacional por excelencia. Yolanda Moreno Rivas, *Historia ilustrada de la música popular mexicana*, México, Promexa, 1979.

notados músicos y compositores regionales; habiéndose extendido hacia la parte occidental del país, y de la cual habría de surgir por selección natural el más fuerte, evolucionado, estable y mejor; es decir, el mariachi que habría de alcanzar su cometido histórico en el transcurso del siglo XX.

En las postrimerías del siglo anterior encontramos la existencia de un corredor geográfico-musical del son propio de los conjuntos de mariachis, que va desde el puerto de Mazatlán por Escuinapa, recorriendo el largo plan nayarita (destacándose las poblaciones de Rosamorada, Tuxpan, Santiago Ixcuintla, etcétera), para que de Compostela y Tepic se adentre a tierras más altas en el centro de estado de Jalisco (descollando las poblaciones de Cocula, Ameca, Zacoalco, Tula, Sayula, etcétera) y bifurcarse finalmente en dos sentidos: por un lado hacia Sahuayo, Jiquilpan, Uruapan y Apatzingán, en tierras michoacanas; y, por el otro, hacia Tuxpan, Tamazula y Tecalitlán, aun en Jalisco hasta la ciudad de Colima, girando con reciedumbre hacia Cihuatlán. En este momento, los demás puntos que lleguen a mencionarse fuera de este corredor geográfico, podríamos considerarlos como casos aislados.

El desarrollo de esta configuración se fundamenta, principalmente, en la estructura de las comunicaciones terrestres que existían en aquellos años misma que contiene el florilegio de la inspiración musical del son [...] cuando los conjuntos de mariachis ya se encontraban arraigados de manera localista en esta amplia región del occidente.³

Hay autores que afirman que los mariachis “desde su creación, hasta cuando irrumpen fonógrafos y sucedáneos cada vez más perfectos, fueron el solaz del pueblo...”⁴

Algunos de los acontecimientos más importantes al término del primer lustro del presente siglo, consistían en las noticias sobre los vuelos iniciales en planeador de los hermanos Wright y la invención del fonógrafo automático, así como la revelación de la teoría especial de la relatividad de Albert Einstein; en lo regional era noticia el hecho de que la red telegráfica del

³ Hermes Rafael, “Nayarit, dentro de la geografía musical del son”, trabajo presentado en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 30 de enero de 1990.

⁴ Francisco Sánchez Flores, “El mariachi sin trompetas”, discografía FONADAN.

estado de Jalisco había pasado a formar parte de la red nacional; así como la visita que Justo Villa y su grupo de mariachis habían realizado recientemente a la ciudad de México; considerado como el hecho más lejano, entre los antecedentes, de lo que llegaría a definirse como el “mariachi urbano”.

En septiembre de 1905, Juan Villaseñor, administrador de la hacienda de La Saucedá, perteneciente a Cocula, por instrucciones de la familia Palomar, propietaria entonces de dicha finca, llevó a Guadalajara y de ahí a México el Mariachi de Justo Villa a tocar tanto en el onomástico del presidente, general Porfirio Díaz, como en las fiestas patrias de aquel año.

Su actuación fue todo un éxito, pudiendo decirse que de este primer conjunto de músicos autóctonos llegados de México procedentes de Jalisco, parte la fama del mariachi coculense, causando admiración entre propios y extraños además de lo alegre, emotivo y único de sus sones, corridos y canciones, el afinamiento y sonoridad de sus violines, vihuelas y guitarras, lo raro y típico de su indumentaria lugareña...

Al año siguiente, y ya por propia cuenta Justo Villa volvió a México [...] habiendo logrado otro resonante triunfo.⁵

Por otra parte

...continúa siendo una incógnita el paradero posterior del Mariachi de Justo Villa (que había logrado romper con su presencia, la férrea barrera de la élite porfiriana), a quien no vuelve a mencionársele por aquel rumbo y que, en contraposición, se le identifica después con otro grupo muy similar al suyo, que se hacía llamar Cuarteto Coculense; y es, para precisar lo en definitiva, a este grupo de mariachis a quien debemos (hasta estos días) el mayor conocimiento de la música de este género en aquellos años; todo ello se debe a que desde el año de 1906 se dedicó a realizar grabaciones (en disco) para distintas compañías musicales de los Estados Unidos de Norteamérica y que, posiblemente, éstos hubieran sido realiza-

⁵ Véase Rafael Méndez Moreno, *Apuntes sobre el pasado de mi tierra*, México, B. Costa-Amic Editor, 1961.

dos en la ciudad de Los Ángeles, California, debido a los registros encontrados en cada una de las grabaciones.⁶

La participación de entusiastas investigadores nacionales y extranjeros en el estudio del mariachi en la última década, ha permitido encontrar información y avanzar en este tema. Ellos, aparte de colaborar para poder rescatar las grabaciones del Cuarteto Coculense (cuyas piezas ya sobrepasan una docena, con sones quizá procedentes del siglo anterior, pero en los cuales se había logrado superar la pauta indígena), han logrado tener contacto con los descendientes de Justo Villa, radicados en uno de los estados fronterizos del país del norte. Así mismo, se investiga acerca de la identidad de Cesáreo Medina, de quien el estudioso Baqueiro Foster dice que fue director del grupo de mariachis que en el año de 1907 llegó a la ciudad de México, procedente de Cocula, para participar en una fiesta organizada en honor de Elihu Root; al final de la nota indica: "Acompañaban a esa orquesta dos parejas de bailarines reputados como los mejores de Cocula. El encargado del conjunto fue el doctor José Martín Oliva, comisionado por el gobierno de Jalisco."⁷

Con toda razón nos ha dicho el licenciado Dávila Garibi, que antes del año de 1914 los mariachis eran poco conocidos fuera de su región de origen, y como nadie se ocupaba de ellos, se han perdido muchos datos y muchas oportunidades que los folkloristas hubieran sabido aprovechar en una historia de la música coculense.

[...] sangrienta etapa revolucionaria que arrolló al país en aquellos años, fue la inevitable barrera que de pronto impidió que estos grupos musicales estuvieran instalados en la capital en años anteriores a 1920; y, también—en contraposición—, el resultado socioeconómico posterior a la lucha ocurrida en aquellos trágicos momentos de la historia patria, fue el motivo

⁶ Hermes Rafael, "Evolución musical en el género del mariachi", conferencia presentada en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 16 de agosto de 1989.

⁷ Hermes Rafael, *Origen e historia del mariachi*, México, Katún, 1982 (antecedentes: *El mariachi de Cocula*, s.l.), Impresiones Aries, 1982.

para que los grupos que después llegaron, pudieran superarse al paso de los años.⁸

En el año de 1920, el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo es el primer conjunto que llega a establecerse en definitiva en la ciudad de México, los dos primeros grupos que le antecedieron [...] una vez cumplidos los compromisos adquiridos, habían regresado de nuevo al terruño.

Tal no fue el caso de Marmolejo, puesto que después de cumplir con su compromiso en un banquete (días antes de las elecciones presidenciales) celebrado el 6 de agosto de aquel año por el rumbo de Los Remedios, en Naucalpan, Estado de México, y para lo cual fue traído a esta ciudad por el doctor Luis Rodríguez Sánchez [...] decidió por su cuenta y riesgo quedarse con sus cuatro elementos [...] a probar suerte en la capital.

Después de unos años de penalidades, a mediados de la década, y ya para entonces con el nombre de Mariachi Coculense "Rodríguez" (debido a que su inicial benefactor había decidido convertirse en algo así como su apoderado), el grupo participa en varios teatros de revista, entre otros el Iris, actualmente llamado de la Ciudad, donde se presentaron con carácter ranchero, muy uniforme, tal como aparecen en muchas de las fotografías de la época.⁹

Al respecto

Silvestre Vargas expresó en una ocasión al estudioso norteamericano Jonathan D. Clark Miller, que aquel grupo de mariachis había sido muy bueno, y que a su saber, inagotable era su repertorio, pero que no estaba enterado de dónde procedía ni quiénes habían sido sus integrantes; puesto que cuando él llegó a la ciudad de México, el grupo ya había desaparecido del medio.

Era tal el desconocimiento de aquella identidad, que hasta después de transcurrir seis décadas y con las pruebas suficientes, luego de una exhaustiva investigación, los mismos hermanos Marmolejo —hijos de don Cirilo— quedaron sorprendidos

⁸ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

⁹ Hermes Rafael, "Mariachi coculense de Cirilo Marmolejo", discografía, edición especial de colección, 1986.

al constatar que aquel famoso grupo (perdido en el tiempo) había sido el de su propio padre.¹⁰

Tal investigación fue culminada por el suscrito, con la valiosa colaboración de Clark Miller y de Jorge Miranda, recientemente fallecido, quien entonces laboraba en el Museo de las Culturas Populares de Coyoacán, en el Distrito Federal, así como con la valiosa ayuda de algunos amigos del Centro Nacional de Investigación de la Música. En aquella ocasión

...le pedía José Santos (Marmolejo) que me permitiera mirar de nuevo el contenido de los álbumes que tiene sobre las históricas fotografías de su padre; (y) al hacerlo, encontré aquella fotografía que me era tan familiar, y sólo entonces, con las pruebas en la mano, tuve el enorme gusto de comunicarle sobre el desarrollo último de mis investigaciones y de su insospechado y trascendental resultado. ¡Se trata del mismo grupo! le grité con alegría. ¡El Mariachi Coculense "Rodríguez" y el Mariachi Coculense de don Cirilo es el mismo! José Santos no cabía de contento, había pasado mucho tiempo en que tratábamos de localizar grabaciones del grupo de su padre; y ahora, de pronto, sabíamos que las muchas grabaciones del Mariachi Coculense "Rodríguez" le pertenecían también.¹¹

En una conferencia que dicté en 1989 precisé que "por el año de 1925 realizaron sus primeras grabaciones (en unos estudios provisionales situados en la calle de Villalongín), y hasta hace poco menos de un lustro no se contaba con ninguna muestra de las mismas; sin embargo, en la actualidad ya se han logrado rescatar..."¹² En una ocasión, José Santos y Clark Miller se aventuraron a recorrer varias rancherías michoacanas, cerca de Jiquilpan, hasta dar en el paradero de un señor que tenía un par de discos grabados en aquellos días por este grupo.

Aunque conserva muchas de las características de los sonos interpretados por el Cuarteto Coculense, Marmolejo comienza

¹⁰ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

¹¹ Hermes Rafael, "Vértice Marmolejo", ensayo en xerografía, México, 31 de agosto de 1985.

¹² Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

a ser innovador. A esa época pertenece la grabación de "Las cuatro milpas", y se trata de la más antigua, hasta ahora conocida, en que un mariachi se adentra en la interpretación de las canciones campiranas, que con el tiempo darían paso a la canción ranchera. El 26 de julio de 1925 el Mariachi Cocula de Concepción, Concho, Andrade se presentó en el restaurante La Bombilla en San Ángel, durante una celebración en honor del diputado federal Alfredo Romo, de acuerdo con la versión de Ignacio Solórzano Reynoso, también diputado, quien se encargó del traslado de los músicos a la capital.

Le corresponde a Concepción, Concho, Andrade y a su grupo de mariachis procedentes de Cocula, ser el primer conjunto que se establece en la cantina El Tenampa, propiedad de su paisano y amigo Juan I. Hernández, quien los llama después de que Andrade termina [el] compromiso musical con el licenciado Solórzano Reynoso.¹³ Y aunque a Concho Andrade no se le conoce como innovador en materia musical, ya que sus actividades fueron dirigidas a la comercialización y a los aspectos político-sindicales, su mérito consiste en ser el auténtico pionero de la tradición de la Plaza Garibaldi.¹⁴

Reservando por ahora entrar en discusión de si la plaza lleva el nombre del celebre patriota italiano o de su nieto, radicado en México, y quien participó activamente en la gesta revolucionaria.¹⁵

Concho, a su vez, se lleva a su compadre Cirilo (Marmolejo) a tocar en ese centro; para que a partir de entonces (a fines de 1927) se iniciara la famosa tradición musical de la Plaza Garibaldi, de profundo arraigo capitalino y cuya fama es reconocida en el mundo entero.

De manera alternada, así fue en el inicio, mientras uno de los grupos tocaba dentro del local, el otro complacía a su clientela en la plaza. Así surgió la conocida frase: ¡Vamos a oír mariachis a Garibaldi!¹⁶

¹³ Hermes Rafael, "Mariachi coculense...", discografía citada.

¹⁴ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

¹⁵ Ricardo de León y colaboradores, *La Plaza Garibaldi*, México, Socicultur/DDF, 1990.

¹⁶ Hermes Rafael, "Mariachi coculense...", discografía citada.

Como una ironía del destino, mientras estos grupos inauguraban una enorme tradición capitalina, la población de Cocula era escenario de cruentos combates que sostuvieron las fuerzas armadas de los llamados cristeros contra las federales. "Por otra parte, durante aquellas sus actividades en la Plaza Garibaldi, le corresponde a Marmolejo el mérito de haber llevado a ese lugar a los primeros trompetistas: al músico Gil Díaz, y a partir de 1928 a Jesús Salazar."¹⁷

Aun cuando ya existen antecedentes del uso del cornetín en algunos grupos coculenses, la inclusión definitiva de la trompeta tiene un sentido nacionalista, derivado de la acción posrevolucionaria; cuando es posible el estallido cultural en todos los órdenes —en expansión progresiva—, y debido a la aceptación popular, la sonoridad de la trompeta alcanza a cubrir los mayores espacios posibles en representación de triunfo, con una conciencia de haber logrado la máxima libertad individual después del movimiento armado.

Así acontece con otras disciplinas artísticas de diversa índole: la pintura, por ejemplo, en donde surge la personalidad del muralismo mexicano, plasmado en enormes superficies, bajo el empuje inicial de los maestros Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. También, la personalidad del individuo se verá transfigurada a grandes dimensiones, porque existe una expresa intención de magnificarlo todo; surge al paso de los años la ostentosa presentación del charro, con un comportamiento dominante y triunfador; es la representación social de un nuevo México que surge libre de las cadenas del pasado.

Desde la Revolución, la indumentaria había sufrido una notable transformación: atuendos que hasta ese momento habían sido exclusivos de la clase alta, dejaron de serlo y pasaron a formar parte del patrimonio popular. El traje charro fue probablemente el que más se generalizó, ya que producía en el pueblo una sensación de reivindicación social.¹⁸

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ Cristina Urrutia de Vázquez Aldana y Martha C. Saldaña, "Origen y evolución del mariachi", en *Estudios históricos*, Órgano del Centro de Estudios Históricos Fray Antonio Alcalde, Guadalajara, III Época, núm. 21, marzo de 1982, pp. 3-19.

[...] antes de 1920 no hemos logrado encontrar mención alguna sobre el uso de la trompeta (dentro del género), porque su introducción a los grupos ocurre cuando éstos ya se encuentran instalados en la ciudad de México; es decir, el uso de la trompeta no es de carácter provinciano, sino que viene a ser una aportación capitalina.¹⁹

Con el tiempo

En algunas poblaciones el uso de la trompeta se fue insinuando discretamente, poniendo la sordina al instrumento para no opacar los demás sonidos y haciendo las veces de segunda. Si bien el mariachi ganó en estridencia, perdió en equilibrio tímbrico y quedó supeditado al sonido fuerte y penetrante de la trompeta que acaparó la melodía. Los demás instrumentos se vieron obligados a modificar su papel dentro del conjunto; los violines pasaron a ser acompañamiento armónico al lado de la vihuela y el guitarrón, y en otros casos tomaron el lugar que tenía el arpa.²⁰

[...] el éxito del mariachi de trompeta aceleró la modificación del estilo original y su conversión en algo que poco tenía que ver con los primitivos grupos jaliscienses. Desde luego que, al inicio, este cambio fue de manera gradual.²¹

En otros de mis trabajos señalo que "al término de la década de los veinte, los grupos de Andrade y Marmolejo ya habían participado también en emisiones radiofónicas en las estaciones del Buen Tono (RYB, inaugurada en 1923) y Radio Mundial".²² Desde años atrás el folklorista Vázquez Santana había indicado, respecto al grupo de Concho Andrade, lo siguiente: "Estos rapsodas conquistaron muchas palmas en audiciones que dieron en la Escuela de Verano ante el elemento extranjero y en los conciertos por radio de *El Universal*, La Casa de la Radio y *Excelsior* en la ciudad de México, en el año de 1925."²³

¹⁹ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

²⁰ C. Urrutia y M. Saldaña, *op. cit.*

²¹ Yolanda Moreno Rivas, *op. cit.*

²² Hermes Rafael, "Mariachi coculense...", discografía citada.

²³ Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y corridos*, 1925.

En los años treinta vendría la rivalidad radiofónica con música de mariachi; entre ellas las estaciones XEW y XEB. Al inicio de esta década hay una gran influencia musical de la zarzuela española, así como de la música norteamericana de *jazz* y del tango argentino; presionaba fuerte en lo nacional la música tamaulipeca bajo el impulso anterior de El Quinteto Tampiqueño, continuado con Los Trovadores Tamaulipecos y Los Tres Huastecos, entre otros; así mismo, se escuchaban los éxitos de Palmerín, Talavera, Tata Nacho, Guty Cárdenas y Agustín Lara. La música campirana seguía gustando en las voces de innumerables grupos:

Las noticias corren los caminos. Surge una continua comunicación entre la ciudad de México y los diversos pueblos de Jalisco, que va despertando anhelos y causa muchas inquietudes [...] Así se llega a saber que los grupos de mariachis en la capital comienzan a ser aceptados, que tienen seguidores; que se están presentando en teatros de revista o que están realizando grabaciones en disco, que muchas puertas se les están abriendo en ocasión de celebrar cualquier festejo y [...] sobre todo, que están comenzando a ganar un buen dinero por su trabajo. Desde luego que por este último motivo, el más poderoso de todos, no habrían de transcurrir muchos años para que a la ciudad comenzaran a llegar de manera continua los músicos de distintos conjuntos...²⁴

El 3 de noviembre de 1931 se inicia la filmación de la película *Santa*, primera cinta con grabación directa de audio en México, basada en la célebre novela de Federico Gamboa; llevaron los papeles estelares Lupita Tovar y Carlos Orellana, bajo la dirección de Antonio Moreno, y en la que musicalmente interviene el Mariachi de Cirilo Marmolejo. Se estrena el 30 de marzo del año siguiente en el cine Palacio.²⁵

Como antes se ha mencionado, son los años en que hacen su arribo otros grupos de mariachis: "en 1932, Silvestre Vargas viajó por primera vez a la ciudad de México acompañado del

²⁴ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

²⁵ Hermes Rafael, "Mariachi coculense...", discografía citada y Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica (1930-1933 y 1940-1949)*, México, UNAM, 1982.

mariachi que su padre [don] Gaspar fundó varias décadas antes, [...] pero la suerte no le ayudó esa vez. Cumplido el breve contrato, tuvo que volver a Tecalitlán..."²⁶

En otra ocasión que visitara Cocula el general Abelardo L. Rodríguez, como presidente de la República y sin escatimar esfuerzo alguno, saboreó la esencia del mariachi existente en esa época y por conducto del entonces coronel Ramón Rodríguez Familiar, jefe del Estado Mayor Presidencial, contrató los servicios de ese mariachi y se lo llevó a México...

Este mariachi —de José Reyes, en su segunda época— llegó a la ciudad de México en 1933 y después de haber cumplido su contrato [...], fueron a tocar a El Tenampa en la Plaza Garibaldi...²⁷

A fines de aquel año:

gracias al esfuerzo del general [...] Quiñones, tiene lugar la primera gira que un grupo musical de este género realiza en el extranjero, viajando Cirilo y su Mariachi Coculense a la Exposición Mundial de Chicago, Illinois, para que en ese lugar, en el mes de enero siguiente, su grupo realizara (sus) primeras grabaciones en disco fuera de su país de origen; continuando con un breve recorrido por varias ciudades del centro de los Estados Unidos, permaneciendo treinta días en Dallas, Texas.²⁸

En cuanto a las grabaciones

...éstas serían ahora en estilo completamente distinto al anterior, cuando el mariachi está realizando sus primeros intentos dentro de la canción ranchera, y además, cuando la exigente clientela oriunda de todos los estados del país, comienza a pedir a los grupos la interpretación de la música de sus lugares de origen.²⁹

²⁶ Salvador Morales, "Auge y ocaso de la música mexicana", en *Contenido*, México, 1975.

²⁷ Hermes Rafael, *Origen e historia...*, *op. cit.*

²⁸ Hermes Rafael, "Mariachi coculense...", discografía citada.

²⁹ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

Habiéndose rescatado y editado de nuevo la mayoría de estas piezas, gracias a la iniciativa del productor norteamericano de origen alemán Chris Strachwitz, con la ayuda de Clark Miller, y con edición posterior a cargo de José Santos Marmolejo.

El canto de don Cirilo es la tónica indispensable, así como la voz infantil en las segundas: también se hace presente el extraordinario uso del *pichicato* y la continuidad de la trompeta, envueltos en ritmos que proceden del son y se mezclan con la música campirana, sin un patrón determinado (con la continuación de un bajo a tiempo y otro más a contratiempo, según el estilo del género marcado desde años anteriores).

Por aquellos años la clientela comienza a exigir letras que le son más conocidas, y es así como los grupos de mariachis—por medio del estudio constante—, llegan a interpretar la música de otros géneros; porque para entonces la ciudad de México, musicalmente hablando, es un centro de combustión de toda la música que se conoce en la república mexicana y esto se debe a que pobladores de distintos rumbos del país se van centralizando a grandes pasos en la capital [...] y es por ello que este pueblo provinciano de continua afluencia solicita a los conjuntos la interpretación de sus propios gustos, de sus añoradas canciones [...] aquellas que les recuerdan su lugar de origen.³⁰

Así, sus interpretaciones se fueron convirtiendo en una mercancía susceptible de ser comprada por cualquier tipo de público y más que nunca estuvieron sujetos a “modas pasajeras”.³¹

El cambio musical se advierte cuando [...] se adopta en definitiva la canción ranchera o campirana, que hasta entonces era exclusiva de cancioneros integrados en duetos, tríos o cuartetos [...] La canción ranchera en el mariachi entra bien, tras el riguroso ensayo y agrada a las mayorías [...] Muy alejado del son surge la extraordinaria ejecución del *pichicato* que adorna la melodía [...] La voz dentro del mariachi—que entonces es la de Cirilo Marmolejo—, comienza a tener personalidad propia,

³⁰ *Idem.*

³¹ C. Urrutia y M. Saldaña, *op. cit.*

para distinguirse del grupo; es el inicio del cantante que tiende a ser solista... porque así se lo permite la canción ranchera.

Habremos de mencionar aquella música... añadida a los grupos de mariachis [...] misma que, desde luego, viene a enriquecer el repertorio musical [comercializado] de estos conjuntos. Esta música fue ampliamente asimilada en el transcurso de los siguientes años, gracias a la extraordinaria habilidad lírica de los músicos y por las cualidades versátiles en la instrumentación; entre otros, tenemos los siguientes ejemplos: valeses, polkas, danzones, boleros, tangos, pasodobles, zarzuelas, rumbas, mambos, cumbias, sambas, bossa novas, cha-cha-chás, joropos y marchas (cada uno de ellos en su época respectiva), así como música sacra y la interpretación de aquella regional y popular de los diferentes estados de la nación mexicana, como de otros países del mundo.³²

Al respecto, tiempo después, en una entrevista, Silvestre Vargas expresó de sí mismo las siguientes palabras:

Realmente lamento que Vargas, como el resto de los mariachis, haya tenido que ir abandonando la música popular mexicana, los sones jaliscienses y las polkas; pero la misma gente nos obliga a interpretar música clásica, boleros, cumbias y hasta rock. Así, poco a poco vamos perdiendo nuestra fisonomía original.³³

En 1934 llegó a la ciudad de México para quedarse de manera definitiva el Mariachi Vargas de Tecalitlán, y es contratado al año siguiente para un programa diario con duración de quince minutos en la estación de radio XEW.

Empezó entonces a definirse uno de los dos grandes tipos de mariachis: el de la plaza pública, el grupo errante que se arregla con el cliente en plena calle. El otro tipo, el que trabaja por contrato, el que hace giras y acompaña a las estrellas, empezaba también a perfilarse...³⁴

³² Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

³³ *Idem.*

³⁴ Salvador Morales, "Auge y ocaso...", artículo citado.

Muchos eran los grupos que se habían radicado en la capital, procedentes de varios estados del centro y occidente de la república... y también en Tlaquepaque, en las cercanías de Guadalajara, se alojaban grupos procedentes de los estados periféricos, porque también su fama fue creciendo a la par que la de la Plaza Garibaldi en la ciudad de México. Tuvieron mayor auge los grupos de mariachis al participar en la campaña política del general Lázaro Cárdenas del Río; de igual manera al ser contratados por Acción Cívica para dar audiciones continuas al aire libre, en las plazas y jardines de la ciudad.

De acuerdo con la opinión de los conocedores en el tema, el año de 1921 se considera como el nacimiento del melodrama ranchero con la película *En la hacienda de la Flor*; pero es hasta quince años después, en 1936, cuando la cinta *Allá en el Rancho Grande*, interpretada por Tito Guízar, René Cardona y Esther Fernández, abre el camino firme a este género cinematográfico; continuado entre otras cintas, por *Jalisco nunca pierde* y *La Valentina*, en donde comienza a destacarse la inicial figura del cantante Jorge Negrete, así como el filme *La tierra del mariachi*, en el cual destaca la cantante tapatía Lucha Reyes con un papel secundario.³⁵

Lo cierto es que para el tiempo en que Lucha Reyes estaba en su apogeo como cantante de ranchero, ya había varios grupos que tenían en uso la trompeta y muchas de las grabaciones discográficas prueban de su existencia anterior. Con la trompeta se transformó el ambiente propio de los grupos; sus notas brindaban una gran sonoridad y se generalizaban, tras de ella, los jipios y las carcajadas; incluso, fue tal su influencia, que en grabaciones de la época encontramos interpretaciones de sonessaturados de gritos, que estéticamente hablando, desmerecen la calidad interpretativa de los músicos. Esta ambientación da lugar a un nuevo cambio en la canción ranchera, y es a partir de entonces cuando ésta adquiere su carácter de canción bravía. Aunque se encuentren casos muy aislados —efímeros— al respecto, en años anteriores, es a la cantante Lucha Reyes a quien le corresponde el mérito indiscutible de este cambio; quien, alejada de la educación musical antes recibida,

³⁵ Ma. Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *op. cit.*

implanta su estilo; canta ahora con los pulmones, con mucha potencia, a voz abierta...

Los potentes "ayes" de su canción "Tlaquepaque", fueron de poderosa influencia que después escuchamos, con la misma intensidad, entonados por Jorge Negrete; así mismo, parece no haber diferencia entre Lucha y el mismo Jorge, en la forma como interpretan en lo particular la canción "Ay Jalisco no te rajes".

El carácter vacilador de Lucha, de relajo o simpático de [otras] de sus canciones [...] al parecer también habría de influir en otros conocidos artistas.

En suma, Lucha Reyes señala el camino de los grandes artistas que llegarán en breve; y esto sucede pocos años antes de la trágica muerte de la controvertida cantante, cuya dimensión artística ha permanecido casi en el olvido al través del tiempo.³⁶

Por su parte, los conjuntos de mariachis

...ante la necesidad de mantener su aceptación, pasaron por una serie de cambios lógicos no obstante el riesgo que representó semejante empresa.

Debido a la fama alcanzada por grupos de Cocula y Tecalitlán, infinidad de conjuntos tratarían de aprovechar esta situación diciéndose originarios de una de estas poblaciones, dando lugar a imitaciones que más bien sirvieron para restarle prestigio al mariachi.³⁷

Salvador Morales nos dice que "en 1938 el Mariachi Vargas hizo su primera gira internacional. El gobierno mexicano lo envió a Estados Unidos, a Cuba y a varios países centroamericanos como embajada musical. En lo sucesivo, las giras por el extranjero serían constantes y cada vez más extensas".³⁸

Con el tiempo, debido a la inteligencia de don Silvestre, quien procuró contar siempre con algunos de los mejores músicos del momento, se convirtió en el mariachi más famoso, tanto en el plano artístico como en el comercial, llegando a

³⁶ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

³⁷ C. Urrutia y M. Saldaña, *op. cit.*

³⁸ Salvador Morales, "Auge y ocaso...", artículo citado.

imprimirle el carácter de sinfónico con lo cual mejoró su calidad interpretativa. Así mismo, creó una imagen nueva en la vestimenta de los integrantes del grupo, al ser el principal difusor de la música de este género por medio del disco, cine, radio y televisión, y proyectar ampliamente al mariachi en el ambiente internacional. El Mariachi Vargas de Tecalitlán se convirtió en el eje central dentro de la cinematografía nacional y, además, en el preferido de las grandes estrellas de la canción.

Son los días en que estalló la segunda guerra mundial, siendo presidente de la República el general Manuel Ávila Camacho, cuando se declaró el estado de guerra mexicano en contra de las potencias del Eje al firmar su adhesión al pacto entre Rusia y la Gran Bretaña, por lo cual entró en vigor la Ley del Servicio Militar Obligatorio.

Se arraigó profundamente la influencia jalisciense, no sólo en el ambiente de la Plaza Garibaldi —donde el dueño de la cantina, el mesero y el músico proceden de aquellos rumbos—, sino también dentro de la cinematografía, donde se convirtió en uno de los temas principales.

Fue en los cuarenta cuando los oriundos de Arandas, Jalisco, se sumaron a los de Cocula en Garibaldi. Y aunque hubo empleados y grupos musicales venidos de otras regiones de la república, el centro organizador lo siguieron formando los mariachis jaliscienses, con Concho Andrade a la cabeza, convertido en el gran líder-padrino-administrador-unificador del gremio. El prestigio de Garibaldi es resonancia de esos doce años. La llamada época de oro de Garibaldi (1938-1950), fue prácticamente la misma de la radio y el cine nacionales.³⁹

¡Ay Jalisco no te rajes! (interpretada por Jorge Negrete, Gloria Marín, Carlos López, Chaflán, y Lucha Reyes, entre otros) es la cinta que a finales de 1941 identificaría a Jorge Negrete como el charro cantory lo elevaría —dentro del género del mariachi—, en el pedestal del ídolo máximo.

Con su participación en la cinematografía y en grabaciones discográficas, se aprovecha a plenitud el ambiente en que se encuentran inmersos en aquellos momentos los conjuntos; así se agudizan los gritos y los jipios y suena a plenitud la carcaja-

³⁹ Ricardo de León, *op. cit.*

da. Con frecuencia se añaden coros femeninos para marcar con mayor énfasis la fiesta campirana; así como la intervención de tríos —que alternan o cantan junto al mariachi—, porque aún caminan paralelos en la interpretación de la canción ranchera...

En cuanto al cantante solista, alcanza una altura superior, para permanecer así por muchos años [hasta nuestros días]. Se acentúa en extremo la figura del cantante, con prestancia y gallardía. La vestimenta del cantante solista —no la del conjunto—, se dignifica y surge —como antes se ha dicho—, dando forma al charro cantor.⁴⁰

Envuelto en este ambiente, como líder principal, Jorge Negrete saborea las mieles del éxito a lo largo de diez años, al término de los cuales lo sorprende una prematura muerte en Los Ángeles, California, no sin antes dejar huella de su regia presencia artística en cintas como *Así se quiere en Jalisco*, al lado de María Elena Marqués y *El peñón de las Ánimas*, con la compañía femenina de María Félix, donde por primera y única vez graba la canción "Cocola", de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar; escuchando sus notas musicales como fondo en la película *Tal para cual*, en el momento en que, acompañado de Luis Aguilar, discute sobre la identidad de los personajes implicados en la trama.⁴¹

Con su innegable técnica vocal, Negrete pudo capturar y adaptar a su voz y posibilidades el estilo bravío, aportando a la vez nuevas características en la ejecución. A partir de sus interpretaciones en la película *¡Ay Jalisco no te rajes!*, Negrete inauguró un estilo ágil, agresivo, vivaz, que haría distintivo de la canción ranchera, y que sería adoptado por decenas de seguidores.

Donde mejor se desempeñó el talento interpretativo de Negrete fue en la ejecución de las canciones de Esperón y Cortázar, todas ellas confeccionadas a la medida de sus posibilidades y dentro del estilo jalisciense. Las producciones de Esperón y Cortázar tenían una factura fuera de lo común. Francamente emparentados con el tradicional son jalisciense, pero con mucha mayor sofisticación, hacían gala de una

⁴⁰ Hermes Rafael, "Evolución musical...", conferencia citada.

⁴¹ M. L. Amador y J. Ayala Blanco, *op. cit.*

invención y una frescura que mantenía en los oídos del oyente el nexos cada vez más lejano de la provincia campirana.⁴²

De este modo, la comedia ranchera se convirtió rápidamente en el género más representativo de "lo mexicano".⁴³

A partir de la película *Jesúsita en Chihuahua* surgió otra de las grandes figuras de la canción: Pedro Infante, quien al inicio fortalece su posición con las cintas *La feria de las flores* y *El ametralladora*, compartiendo el rol estelar con Susana Guízar, María Luisa Zea y Margarita Mora, respectivamente; además, con la grabación de sus primeras canciones: "Rosalia" y "Mañana".⁴⁴ También, al igual que Negrete, pocos serían los años que Infante pudiera experimentar como ídolo de las multitudes antes de que la inesperada y trágica muerte lo sorprendiera aún con plena vitalidad.

Más adelante y una vez que el mariachi, dentro de un contexto de urbanidad, ha llegado a comercializarse en los diferentes medios de la comunicación, se presenta la interrogante sobre el origen de estos grupos musicales y del vocablo mismo que los identifica. Desde entonces, muchas han sido las opiniones vertidas al dominio público durante los siguientes años; sin embargo, no todas han permanecido dentro del ámbito popular siendo desechadas aquellas que dentro del oportunismo han mantenido temporal vigencia.

Dos eran entonces las versiones de mayor fuerza: una, que es la que se refiere al origen de los conjuntos, es aquella que prevaleció por su realismo en el ambiente de la Plaza Garibaldi desde el inicio de la tradición musical, y que trata acerca de la evolución coculense de los mismos; y en la cual, al parecer, se basó el compositor Manuel Esperón en una de sus conocidas canciones, para expresar musicalmente la siguiente frase: "de Cocula es el mariachi".

El maestro Esperón ha reiterado que con ello no trata de sostener una afirmación histórica; sin embargo, es muy claro que aunque no está determinando el remoto origen de estos conjuntos, en su caso, y de manera inconsciente, sí está tratando respecto al verdadero inicio de las actividades de estos grupos

⁴² Y. Moreno Rivas, *op. cit.*

⁴³ C. Urrutia y M. Saldaña, *op. cit.*

⁴⁴ M. L. Amador y J. Ayala Blanco, *op. cit.*

en la ciudad de México; es decir, se trata del punto de partida de lo que ahora se denomina como el mariachi urbano.⁴⁵

Manuel Esperón sabe más del mariachi que muchos de los investigadores, compositores y músicos actuales, porque él mismo formó parte de su desarrollo; involucrado en el proceso creativo, puso en su tiempo la letra de las canciones que acumularon la experiencia y marcaron el rumbo, interpretadas en su momento por las máximas figuras de la canción.

En mi opinión, cuando hace categóricamente la indicación: "de Cocula es el mariachi", está tributando un homenaje no a los grupos precursores de principios de siglo, sino a Concepción, Concho, Andrade y a Cirilo Marmolejo, así como a todas aquellas personas que participaron en la fundación y desarrollo de la enorme tradición musical capitalina; es decir, que con este hecho señala la que es la cuna del mariachi por excelencia. Está reconociendo el mérito indiscutible de Cocula en este aspecto, puesto que fueron sus conjuntos los que construyeron el camino; a lo largo de las tres primeras décadas del presente siglo no tuvieron competidores de otros estados del país, incluso ni del suyo propio. Treinta años fueron suficientes para arraigarse y cumplir con su cometido en la ciudad de México; y como antes se ha mencionado, seguirían siendo la cabeza aún en el apogeo de los años cuarenta.

Luego, cuando indica: "de Tecalitlán los sones" refiérese el compositor a otra región jalisciense bastante reconocida en este terreno, no al hecho de que en este lugar hayan sido inspirados o escritos todos los sones que se conocen dentro del género, sino dentro de un sentido simbólico que bien merece, porque uno de sus hijos más queridos, Silvestre Vargas, fue quien los llevó con sus interpretaciones de manera integral a su máxima expresión.

Por otra parte: "de Tequila su mezcal", es en honor a la bebida nacional, también por excelencia, que prevaleció en el ambiente por tantos años, como elemento real para quien

⁴⁵Hermes Rafael, "Algunas disquisiciones relativas al mariachi", lectura recepcional en la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 18 de marzo de 1988.

gusta escuchar de los mariachis y como factor indispensable en la comedia ranchera dentro de la cinematografía.

El tequila para México es lo mismo que el whisky para Inglaterra, el coñac para Francia, el sake para el Japón, el vodka para Rusia, el vino del Rhin para Alemania, el oporto para Portugal, y el jerez para España, entre otros.

Y por último, al decir; "de San Pedro su cantar", es el instante en que se refiere directamente a lo tapatío. Tlaquepaque, su pueblo, como un bastión predilecto a lo que es propio en Guadalajara, donde también se ha desarrollado al máximo esta tradición musical.

Esperón, dentro de su vasta experiencia, en unas cuantas líneas abarca todo el universo del mariachi, en el momento justo en que éste llega a su plenitud.

La acumulación de todos estos elementos llega a dar a Jalisco la preferencia del público, en general, para convertirse en uno de los temas principales del nacionalismo mexicano, dentro de un país con una enorme riqueza folklórica, tan bellamente ornamentada y muy particular para cada una de sus regiones.

Solidarios con la misma causa, los buenos músicos de los conjuntos de mariachis de otros lugares, así como destacados compositores, cantantes, comerciantes o simples empleados en las diversas ramas afines, se han conjuntado dentro de este ambiente para impulsar el avance de esta expresión musical.

A mitad de los años cuarenta, al término de la segunda guerra mundial, se fundó la Organización de las Naciones Unidas, y en la posguerra surgió con las generaciones jóvenes un nuevo pensamiento que se manifiesta en todos los ámbitos, y del cual no podía quedar a la zaga la evolución del mariachi, realizado por quienes ya se encontraban a la vanguardia, como los nuevos exponentes de la canción: Javier Solís, Miguel Aceves Mejía, Lola Beltrán y Lucha Villa, entre otros; así como compositores tan valiosos como José Alfredo Jiménez.

Existe un largo periodo comprendido de 1905 hasta los años cuarenta en que se manifiesta una preferencia por los grupos de mariachis originarios de Jalisco; considerando, dentro del principio de selección natural, que se trata del elemento más

fuerte, evolucionado, estable y mejor. Además, se observa también una etapa posterior de afirmación que alcanza hasta nuestros días, como demostración indiscutible de su arraigo y prestancia definitiva. Se trata del mariachi triunfador por excelencia en todos los órdenes, que se ha proyectado de manera positiva en su más grande dimensión, no sólo dentro del territorio nacional, sino allende sus fronteras.

A principios de los años cincuenta, cuando se transforma la fisonomía original de la Plaza Garibaldi, se inaugura el Canal 4 de la televisión mexicana, y de acuerdo con la información recibida de Mario de la Piedra, al Mariachi Tapatío de José Marmolejo le corresponde ser el primero en aparecer dentro de las emisiones de la pantalla chica.

A partir de esta década poco se ha escrito de manera formal sobre el mariachi, y las citas anteriores del mismo se debieron a hechos circunstanciales. En la actualidad varias personas dedicadas a investigar el tema dan forma inicial a diversas conjeturas respecto al origen de estos conjuntos y del vocablo que los identifica: pero hasta ahora nadie ha presentado un desarrollo claro y objetivo que brinde las pruebas necesarias de apoyo a sus argumentos, ya que únicamente los jaliscienses pueden estar seguros y muy orgullosos de su probada evolución histórica en este sentido. Por desgracia, algunos que no cuentan con apoyos suficientes recurren a lo legítimamente jalisciense para tratar de fundamentar sus argumentos, pero esta labor no es justa ni honesta.

El punto de partida es el presente, y recurrimos al pasado en busca de las raíces de lo que hoy existe; debemos estar conscientes de nuestra temporalidad y de lo transitorio de nuestra labor, porque sólo estamos aportando nuestro trabajo a futuros estudiosos, quienes podrán analizar con detenimiento, y sin preferencias, los testimonios y hallazgos que dejemos a nuestro paso, para que, con base en ello, pueda configurarse una verdadera y única historia del mariachi.

En suma, el mariachi de Jalisco demuestra ahora la última etapa de su evolución, dentro de un contexto de urbanidad e internacionalidad que le es propia, proyectando a su estado de origen —Jalisco— como *la cuna del mariachi por excelencia*.

¿Qué pasa allí? Fiestas chafas*

Margarita Michelena

A menudo me pregunto, con tanta curiosidad como vergüenza (de la ajena, como se dice), quién será el encargado —o la encargada— de formular los programas "artísticos" que se desarrollan en ciertos actos festivo-protocolarios ofrecidos por la Presidencia de la República. Esos programas dan la impresión de que en México, tocante a la música, no hay más que mariachis. Y, para colmo, falsos mariachis. Los mariachis o "los violines", como también se llamaban esos grupos musicales, se formaban en lo esencial de cuerdas, de las cuales sus ejecutantes obtenían lo mismo sonidos melódicos que efectos vibrantes, todos ellos requeridos por los sones de la costa de occidente —Jalisco, Nayarit y Colima— que se oyen como la pura vida, por más que ahora los escuchemos más con la memoria que con el oído. Junto con los verdaderos mariachis se acabaron los clientes de "La negra", "La alazana" y otras muchas maravillas de la inspiración popular. La muerte del mariachi sobrevino cuando para darle un sonido más "brillante", se le añadieron esas infernales trompetas que no hacen sino perforar los tímpanos y sofocar los efectos de los otros instrumentos.

Desde ese momento, merced a la trompeta, el mariachi abandonó su repertorio de gloriosos sones y se puso a interpretar —como caricatura de una orquesta mediocre— toda clase de piezas y canciones —y oh, hasta "Poeta y campesino" —y se transformó, de solista que fue siempre, en acompañamiento de los cantantes que lanzan, a todo vozarrón, también falsas

* Publicado en *Excélsior*, México, 27 de julio de 1992, p. 7A.

canciones rancheras, como ese subgénero de las "bravías", que es meramente un tipo de canción urbana muy socorrida para acompañar parrandas y tequilazos. Pocas canciones de tal clase se salvan y la reina de esa minoría es "Cucurrucucú, paloma", de Tomás Méndez.

Pero volvamos a los mariachis, ahora para tratar de explicarnos el por qué de su privanza en las comidas y cenas más bien, como dije, protocolarias y, ahora, también la Expo Sevilla, a cuyo pabellón de México han enviado por lo que sé a puros intérpretes del género mal llamado "ranchero" que más bien, en lo general, huele a cantina, así como aquella epidemia de películas plagadas de charros cantores. Esas cintas crearon una atroz imagen de México, una imagen de burdos personajes empistolados que hacían buchec de tequila, enamoraban con serenatas que solían —por aquello de los rivales bravucones— acabar en riña, y machismo, mucho repulsivo machismo, y balazos, muchos repulsivos balazos. Hasta ahora, en Europa se nos supone como ese detestable cine nos pintó y para colmo les mandamos a Sevilla ahora sí que más de lo mismo como si nuestro país no tuviera un rostro culto ya que para los de afuera permanece desconocido. A la Expo Sevilla debieron ir para imprimir a los programas mariachazos un giro muy diferente del archisobado griterío con estridente trompetería, alguna de nuestras excelentes orquestas sinfónicas, como la del Estado de México, la Nacional, la del D.F. o la de la UNAM, un pianista de la calidad de Jorge Federico Osorio, un violinista del nivel de Román Revueltas, un tenor de la altura de Araiza y una soprano o contralto de primera. Esa orquesta y tales solistas habrían podido dar a conocer algo de la música culta creada en México, desde la escuela nacionalista a la contemporánea, ambas tan interesantes, y tan nutridamente representadas. También esa elevada región de la música que es la de cámara, debió tener su sitio en esta ocasión, al igual que un conjunto que revelara a Europa el mundo exquisito de la música mexicana de salón, con nuestros viejos vals románticos, únicos en su estilo.

Durante la Cumbre de Guadalajara el programa "artístico" fue deplorable. Qué idea de México se habrán hecho nuestros visitantes de Iberoamérica y de España oyendo falsa música popular más gritos y trompetazos y —no faltaba más— los

grititos y meneos de Juan Gabriel, ídolo de esa inmensa plebe en que se ha convertido, con el advenimiento de la sociedad de masas, la antes ilustrada y exigente clase media y que, en otros tiempos, cuando había en verdad compositores e intérpretes, como los que escribieron y cantaron nuestra vieja y bellísima música popular, y un público que apreciaba semejantes excelencias y que volvería a apreciarlas si, en vez de tanta basura, se le ofrecieran alimentos espirituales más sanos y nutritivos que el falso ranchero y el aplastante rock, ese ruidero que los muchachos suponen música muy moderna y que no es sino trasposición del salvaje tam-tam de las tribus más primitivas: varios milenios han tenido que transcurrir para que tal ruido selvático se convirtiera en música verdadera. Y he ahí a nuestros chicos dando alegremente un salto milenario hacia atrás.

En pie toda la noche. Donas y mariachis para llevar*

Bill Higgins

En el centro de la ciudad de México hay un parque —llamado Plaza Garibaldi— donde cientos de mariacheros esperan diariamente su trabajo.

Es este lugar una de las grandes instituciones no oficiales de cultura en México; un lugar caótico y animado donde tocan conjuntos, se vende comida y alcohol, se atiende al cliente y se mantiene viva la tradición sentimental de la música ranchera.

La contraparte local de la Plaza Garibaldi es el estacionamiento de la tienda de donas Olympic en la esquina de la avenida Boyle y la calle Primera. Durante decenios éste ha sido el punto de trabajo donde los mariacheros locales aguardan a que los clientes lleguen hasta ellos. Se trata de una mezcla singular de México y Los Ángeles. ¿En qué otra ciudad norteamericana puede uno llegar a un lugar en busca de un paquete de donas y un mariachi "para llevar"?

Hay restaurantes donde se oyen mejores rancheras (La Fonda en Mid-Wilshire y El Cielito Lindo en el este de Los Ángeles son dos de ellos). Pero hay algo que constituye un tesoro cultural digno de ser fomentado, el hecho de acudir a la autopista por un conjunto de mariachi para amenizar las fiestas.

Habría esquinas más pintorescas donde ubicar tal tesoro cultural. Los mariachis, de negra chaqueta corta, camisa blanca y ajustados pantalones negros revestidos de adornos de plata, contrastan con un paisaje urbano deteriorado. Para mejorar la

* Publicado con el título original "Up All Night. Doughnuts and Mariachis to go", en *Los Angeles Times*, 22 de noviembre de 1992 (traducción de León Ferrer).

zona, el Departamento de Asuntos Culturales de la ciudad espera construir una plaza para los mariachis cerca de la esquina. Con el fin de generar interés el día de hoy (fiesta de Santa Cecilia, patrona de los mariachis) la ciudad celebra en ese sitio el Segundo Festival Anual del Mariachi, de las doce del día a las seis de la tarde.

Sin embargo, mejorar el aspecto de la esquina sólo afectará parte de la vida de los mariachis. El lugar donde aguardan el trabajo es importante, pero sólo cuando éste llega es que los conjuntos adquieren vida plena.

La noche del sábado pasado Óscar Chávez, de veintiséis años, se aproximó a eso de las nueve de la noche en su Nissan Máxima blanco en busca de una banda pequeña que tocara en el cumpleaños de su madre Andrea Amaya. "A las mamás les encanta que les toquen los mariachis."

Rápidas negociaciones tuvieron lugar con el primer grupo de músicos que se arremolinó en la ventanilla del coche. "Me dijeron que 200 —dice Chávez—, yo contesté que venía aquí muy seguido y le bajaron a 189. Yo les dije que 170 y nos arreglamos."

Uno de los mariacheros recién contratados fue por su Ford LTD azul del 75. Cuatro músicos se metieron en él y con su carga de instrumentos siguieron a Chávez hasta un departamento en altos cerca de la avenida Norman y calle Octava. Como los mariachis deben ser una sorpresa, se reunieron sigilosamente en la acera entre murmullos, mientras afinaban sus instrumentos. Cuando todo estuvo listo, y con miras a un efecto dramático, se apagaron las luces del departamento y se le dijo a la madre de Chávez que se había ido la luz. Entonces el mariachi subió por la escalera tocando "En tu día".

Las luces se encienden y los cuarenta invitados gritan y vitorean. Chávez pide a su madre el primer baile mientras la gente aplaude.

Durante una hora, el mariachi se soltó con favoritas como "La puerta negra", "Los mandados" y "La farsante". En algunas canciones como "La palma", la gente cantó a coro. Afuera, en la acera, los transeúntes se recargaban en los coches para escuchar la música. Adentro, todos bailaban. Los niños correteaban entre los músicos mientras éstos tocaban y Chávez se paró a un lado tomando cerveza en un vaso de plástico rojo, mientras disfrutaba la escena.

Los músicos tocaron poco más de una hora hasta que en medio de un gran aplauso bajaron las escaleras hasta el LTD. Chávez les dio las gracias, les pagó en efectivo y el mariachi regreso a la avenida Boyle y calle Primera. El resto de la noche se bailó con música grabada, pero sencillamente no era igual.

Lograr el grupo adecuado requiere de un pequeño esfuerzo

Dónde: El estacionamiento y las esquinas que rodean la tienda de donas Olympic en la avenida Boyle y calle Primera, en Los Ángeles Este.

Cuándo: Los fines de semana hay más músicos buscando trabajo, pero el oficio de mariachi es de veinticuatro horas al día. Tocan en fiestas, misas, bodas, bautizos, aniversarios, funerales —en cualquier lugar al cual puedan llegar con sus instrumentos.

Costo: Negociable. El promedio es de 35 a 45 dólares la hora por músico. Los precios suben o bajan según las variables: cuántas horas van a tocar, qué clase de coche maneja el posible cliente, la temporada, la hora del día y el humor del mariachero. Generalmente es un mercado que depende del cliente. Pero hay que tener en cuenta que los músicos se precian mucho de no venderse baratos.

Cuántos contratar: Para una fiesta casera cuatro músicos bastan y sobran; para el intermedio de un partido de futbol americano dos docenas no son suficientes. Los componentes básicos de un conjunto deben incluir: una vihuela (pequeña guitarra cuyas cuerdas se tocan en pizzicato), un violín, una guitarra, una trompeta y un guitarrón.

Nota: No deje de incluir una trompeta. El mariachi sin metales carece de resonancia. Recuérdese que muchos de estos músicos no son precisamente estrellas de la canción ranchera. A menudo, estos grupos informales se juntan por la noche y a veces sólo para una tocada.

El ritmo del mariachi*

Marc Lacey

"Esta esquina es como mi casa", dijo con orgullo Sergio Méndez hace pocas noches, mientras pulsaba su guitarra en un animado crucero de Boyle Heights.

Durante el último decenio, Méndez ha estado de planta en el cruce de calle Primera y avenida Boyle —plaza principal de los mariachis de Los Ángeles y el lugar más importante al que los fiesteros de la ciudad acuden para contratar a un grupo musical.

Como parte de un ritual adoptado de la famosa Plaza Garibaldi en la ciudad de México, los mariacheros —que como Méndez trabajan por su cuenta—, salen de sus hogares cercanos al atardecer llevando consigo sus guitarras, trompetas, acordeones y guitarrones. Vestidos con sus característicos trajes de charro, se apostan afuera de la tienda de donas en La Boyle, como se conoce ese crucero, y aguardan durante la noche a ser contratados para dar serenata.

"Es como un mercado en el que los mariachis están a la venta", dice un mariachero. Pero los mariachis que se han reunido aquí durante cincuenta años comparten el espacio con transeúntes, vendedores de droga y prostitutas. Es tal la delincuencia en el lugar que muchos clientes no se aventuran ya por allí y los mariacheros mismos han tenido que aprender a lanzarse a tierra cuando suenan los balazos.

"La esquina no es la misma de antes", dice un músico que recuerda mejores días.

* Publicado con el título original "The Mariachi Beat", en *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 3 de noviembre de 1993 (traducción de León Ferrer).

En un intento por conservar la tradición en Los Ángeles, los funcionarios de la ciudad impulsan actualmente un plan para remodelar la esquina con adoquines de imitación y un quiosco ceremonial, y nombrarla en honor de quienes allí se congregan Plaza de los Mariachis.

"Para mí es un sueño", dice Frank Villalobos, arquitecto de paisajes de Barrio Planners, grupo de planificadores del lado este que trabaja en el proyecto. "Es estimulante ver destacar la cultura mexicana. Ésta no es la mejor esquina del mundo pero es nuestra esquina. Es un lugar en donde los mariachis se han reunido de forma natural." Según el plan, aprobado por el Consejo de Los Ángeles el martes, parte de la calle quedaría cerrada al tráfico para crear una plaza triangular. En torno al quiosco, donado por el gobernador de Jalisco y que será también centro comunal, habrá adornos, bancas y faroles tradicionales. La plaza costará entre 500 000 y un millón de dólares. En la esquina habrá una parada de la prolongación de la línea roja del metro y ello permite esperar que la esquina se convierta algún día en una atracción para el turismo, una especie de Torres Watts en el lado este.

La ceremonia de inicio de las obras tendrá lugar durante el Tercer Festival Anual del Mariachi de la ciudad de Los Ángeles el 21 de noviembre, comenzará en enero y deberá concluir a finales de año, según funcionarios de la ciudad.

No todo el mundo piensa que la remodelación alterará el paisaje urbano; Roberto Chávez, quien ha vivido en la esquina durante once años y puede ver a los mariachis desde el porche de su casa, afirma que "no necesitamos una plaza; lo que necesitamos es más vigilancia". La policía reconoce el problema pero dice que labora junto con funcionarios ciudadanos para mejorar la zona. "Es un hecho que la esquina tiene uno de los mayores índices de delincuencia en la ciudad de Los Ángeles", afirma Bob Medina, comandante de zona de la División Hollenbeck del Departamento de Policía. "En la ciudad se le conoce por los mariachis y por las drogas. Pero en verdad creo que podemos limpiarla."

El proyecto ha logrado el apoyo entusiasta de quienes dicen que el mariachi es una tradición que necesita conservarse. "En cuanto a los mejores mariacheros, Los Ángeles compite con

México y Guadalajara”, dice Steve Loza, profesor de música en la UCLA, y estudioso de la actividad de los mariachis en la ciudad. “Los Ángeles es una de las mecas del mariachi.”

La música del mariachi, con sus historias sentimentales sobre la cultura y el romance en México, surgió en el noroeste del país durante la década de 1889 y después se extendió a la ciudad de México y a Guadalajara. La palabra en sí, dicen algunos estudiosos, es un diminutivo de María.

En Los Ángeles han surgido Los Camperos, el Mariachi Sol de México y Los Galleros, mariachis que han alcanzado notoriedad en ambos lados de la frontera. Los Camperos, dirigidos por Nati Cano, acompañan regularmente a la cantante Linda Ronstandt.

Sin embargo, en la esquina de Boyle Heights los mariachis se afanan en el anonimato, a la espera de una oportunidad.

Hay una amplia gama de habilidades y precios (el promedio es de 200 dólares por hora para un grupo de seis) y su aspecto va desde el desaliño hasta el vestido impecable.

Adela Tazira, estudiante de la Universidad Estatal de California de Los Ángeles acudió al cruce en diciembre pasado en busca de un mariachi para los quince años de su hermana. Dice que el grupo que escogió era mediocre, pero la música es parte esencial de cualquier fiesta. “Los mariachis le dan sabor a una celebración. La música es muy importante culturalmente. Tiene que ver con nuestras raíces mexicanas”, concluyó.

Los charros del sur*

Carlos Millet

Mariachi Internacional Guadalajara, Mariachi Chapultepec, Mariachi Vargas, Mariachi Águila de Plata, Mariachi Trompeta de México... Los anuncios de mariachis invaden la página de los "avisos económicos" de los periódicos de Caracas. Aunque lejos todavía de Bogotá, donde el mariachi es "el rey", la fiebre de la música mexicana en Venezuela ya no es una moda, es algo que llegó hace tiempo, y para quedarse. Casi cuarenta grupos existen en esta metrópoli caribeña, ciudad musical por excelencia, donde la salsa y otros ritmos tropicales resuenan por sus calles, pero donde la música mexicana parece haber encontrado un lugar bajo el sol.

La mayoría de sus componentes no han estado nunca en México, ni conocen la Plaza Garibaldi o Tlaquepaque, pero se sienten enormemente orgullosos de ser charros. Uno de estos "charros del sur" es Franklin Istúriz, un caraqueño que dirige el Mariachi Alfa, cuya "sede social" se encuentra en El Silencio, nombre poco apropiado para el barrio más ruidoso, más céntrico y más mariachero de todo Caracas.

Su tez morena y bigotes poblados le dan todo el aire de un mariachi mexicano, aunque su extroversión y forma de hablar revelan su condición caribeña. "Comencé estudiando música clásica en orquestas sinfónicas. Las becas fueron reduciéndose y tuve que buscar otros ingresos en la música popular, la folklórica, la latina y la mexicana", dice Franklin, que se confie-

* Publicado en *Siglo 21*, Guadalajara, 27 de febrero de 1994, p. 6 y 28 de febrero de 1994, p. 5.

sa un enamorado de su propia profesión. "El músico charro no tiene descanso. Su ánimo puede estar muy bajo, pero su tarea es la de transmitir alegría."

La obsesión modernizadora por estar siempre a la última moda, tan propia de los venezolanos, está presente también en el mariachi. "En una serenata uno comparte con todas las clases sociales. No es como en México, que los van a buscar, aquí tenemos teléfono y publicidad, está más organizado, nos dan sus datos, los reconfirmamos y así se va haciendo un listado de trabajo. El día en que no hay trabajo, se descansa."

Franklin enseña una cartulina con los nombres de los clientes. Muchas veces llaman bromistas dando direcciones falsas. "Nos llaman, dan datos, verificamos y cuando llegamos es una 'bolada' (broma). Antes de ir llamamos por un teléfono público para asegurarnos." Los niveles sociales en los que trabajan son muy diversos. "Aparentemente hay mucho mariachi en gente pudiente, pero la mayoría se mantiene gracias a la clase media baja: Caricuao, Catia, Cementerio, El Valle, El Silencio, La Pastora, Santa Mónica, Coche, Baruta, El Paraíso, La Vega, Montalbán, 23 de Enero... También vamos a barrios altos, a barrios buenos: Prados del Este, La Trinidad, Country Club. La demanda mayor está en estas personas. Muchas veces la atención que hay en los hogares humildes lo deja a uno muy complacido. En otros sitios, de mayor nivel social, son más apáticos. A todo artista le gusta que le aplaudan".

"Cuando vino Juan Gabriel al Teresa Carreño, donde la entrada costaba 3 000 bolívares (300 dólares) y al Caracas Hilton (5 000) la mayoría de las personas que asistieron eran de clase media, y luego, de clase media baja." La música mexicana se enraizó en Venezuela hace muchos años. "Aquí hay uno que se llama el Charro del Sur. Pero mayoritariamente, quienes han contribuido a proliferar la música mexicana han sido los colombianos. Por un charro mexicano hay tres colombianos. Llegan casi a ser más aceptados. Hay un colombiano llamado David que canta en uno de los mejores mariachis de Caracas, y desde México lo llaman para cantar."

Pero, ¿cómo es la música mexicana que se escucha en Caracas? ¿Un mariachi a ritmo de salsa moviendo la cintura, un corrido con aire tropical? "Nosotros nos preocupamos

en que la música mexicana no sea interpretada, pues caeríamos en el ridículo. Hay algo muy propio que es el acento mexicano y nosotros no podemos imitarlo. Con nuestro estilo totalmente venezolano tratamos de hacer música mexicana. Antes de ser vihuelista, el músico venezolano ha desarrollado un mánico."

Franklin resalta las semejanzas entre la música mexicana y la venezolana. Ahí quedan sus reflexiones para los entendidos en música: "Al joropo venezolano le cambias ciertos acentos de tiempo y se convierte en un son mexicano. Si hacemos la ranchera que es un 3x4, el vals venezolano también es un 3x4. Yo soy cuatrista y el método Óscar de la Piani, con el que he estudiado, parece hecho en México. El huapango tiene que ver mucho con la gaita. El cuatrista, el vihuelista de acá, se formó en el 4, e hizo combinación entre 4 y guitarra para dominar la vihuela. Nunca tendrá un mánico tan igual que el mexicano, el *feeling*, el modo de tocar, la costumbre, la facilidad de un mexicano, nunca va a ser igual al tocar la vihuela, sobre todo en un 6x8. Tomemos el guitarrón, el bajo mexicano. Su afinación está a una cuarta de diferencia de la guitarra. Son seis cuerdas igual. Se toca por medio de octavas. Otro tipo de bajo venezolano fue la marimbola, traída por los negros de África, que ya desapareció."

La influencia mexicana en Venezuela tiene una larga historia. "Aquí llegaron muchas películas mexicanas. El primer cine que se estableció fue el mexicano. Aquí han venido muchos artistas mexicanos, yo recuerdo películas viejísimas con Miguel Aceves Mejía y Alfredo Sadel, un cantante venezolano llamado el 'llanero legendario'. En la televisión todavía pasan con frecuencia películas de Jorge Negrete y de Cantinflas. Hasta las costumbres mexicanas y venezolanas son similares. El venezolano es católico de por sí, desde la Colonia hasta el gabinete de gobierno. El clero siempre prevaleció, un sacerdote siempre es respetado."

El machismo, tan presente en el mundo del mariachi, también es un factor que une. "El venezolano, desde su nacimiento, es macho en esencia. Aquí, también hubo obras literarias venezolanas cuya primera puesta en escena fue en México, como *Doña Bárbara*. Rafael Infante, hermano de Pedro Infan-

te, compartió aquí con la clase media baja y baja, cantaba y compartía, compartía las bebidas que la gente tomaba."

El mariachi se ha convertido en un fenómeno auténticamente popular. "El mundo musical detrás de las cámaras, es el que está constantemente rondando por todo el pueblo. Entre ellos está el mariachi", afirma Franklin. "Hay alrededor de cuarenta grupos de mariachis en todo Caracas. Este mariachi, Alfa, tiene cuatro años. Entonces había doce mariachis."

Y la política, como siempre, influyó también en el arte. La crisis política y económica que todavía vive Venezuela iba a favorecer, curiosamente, la extensión de la epidemia "charreril". Franklin recuerda que "a partir de los momentos difíciles, de la baja de la moneda, eso ha afectado mucho a la vida artística". Los músicos se sintieron golpeados por la suspensión de garantías, con la prohibición de reuniones y fiestas. Las orquestas sufrieron más que los charros, que empiezan a aparecer por todos lados. Y, en muchos casos, no fue un impulso romántico.

Músicos de orquesta criolla se empezaron a pasar a la música mexicana, por la facilidad de ganar más dinero. Yo llegué a tener dos grupos de seis elementos. Cuando me quedé con un solo grupo no me bajó la clientela, sino al contrario. No hay clientela fija para cada mariachi. El único cliente fijo es el teléfono, porque es el que repica. Lo que diferencia al mariachi es su calidad, su vestimenta, su puntualidad. Los músicos charros siempre se preocupan por tener un traje en muy buen estado. En cuanto a vestimenta, aquí hay un traje, el de batalla, el traje negro.

La mayoría de los charros viven en El Silencio. Así, cuando a veces un grupo no está completo se echa mano de miembros de otra banda. Es lo que en la jerga mariachera se llama un "vetetú". "Si me dicen que tengo que estar aquí dentro de dos horas pues hago un vetetú. Tomo de los músicos de otro mariachi y llamo a Jaime Cuéllar que está a una cuadra, que es guitarronero, y él busca a un vihuela y hacemos un grupo."

¿Y el peligro de hacer el ridículo al improvisar la orquesta? "Aquí uno ya se conoce las mañas del otro. Cuando tenemos que tocar 'Las mañanitas tapatías' o 'El rey David', ya sabemos cómo las vamos a tocar y casi siempre el grupo suena bien."

Franklin no aclara cuántos "casos" se han producido a lo largo de la historia del Mariachi Alfa. Van a tocar en cumpleaños, en celebraciones, en bodas, en bautizos, actos funerarios, entierros, velorios. También salen fuera de Caracas, al interior del país. El mariachi no es un fenómeno exclusivamente caraqueño.

Mariachi al son del Caribe

"Muy pocos de los mariachis de Caracas, capital venezolana, salen de la ciudad. Viajamos mucho a Miranda, Oriente, isla de Margarita, Puerto Ordaz, Ciudad Bolívar y Barquisimeto. Nos gusta viajar porque allí la gente reacciona con más gusto que la propia gente de Caracas, pues para ellos es como si un artista de la televisión se presentara allá, la alegría es doble", afirma Franklin Istúriz, caraqueño que dirige el Mariachi Alfa.

El mariachi ha entrado también en un género que Venezuela ha elevado a la categoría de arte: la telenovela. "Aquí en Caracas las telenovelas hablan de la vida actual del pueblo y el detalle importante es el regalo de un mariachi en uno de sus capítulos, la presentación de un mariachi. La precursora fue la telenovela llamada *Cara sucia*, de Aldo Mato. Es un detalle que el escritor venezolano ha puesto en las novelas."

Pocas ciudades habrá en el mundo con tantas y tan guapas mujeres como Caracas (Guadalajara, por supuesto, entre ellas). Y dentro de las heterodoxias caribeñas que acompañan a los mariachis de estas latitudes, la mujer juega un papel importante, como recuerda Franklin con una sonrisa especialmente malévol. "Tenemos una cantante que le da un carácter especial. Sabemos que el mexicano es machista, pero cuando vemos a la mujer cantando no es el punto femenino, sino que es el machismo femenino, es la 'macha'. Tenemos una pieza llamada 'La reina es el rey'. Una vez, una señora que estaba cumpliendo años pidió 'El rey' y la cantante cantó la contestación. Los hombres tenían ganas de linchar a la artista que cantaba 'aunque seas muy macho, ante una mujer lloran, se arrastran y se ahogan en caña'. Mayormente es así, el hombre venezolano ante una mujer acaba despedido; es la perdición

una mujer. Esa pequeña competencia entre el hombre y la mujer hace más agradable el show. El venezolano se siente más dominado por la mujer recia que la sutil, es una costumbre masoquista."

Y Jaime Cuéllar, charro viejo y zorro viejo también, que presume con legítimo orgullo de haber tocado con el Mariachi de Chapultepec, declara filosóficamente y con gesto de resignación: "Todo gira alrededor de una mujer."

Franklin es un declarado partidario de "las mariachis". "Una cantante gusta más todavía. Si la mujer es fría, no luce. La cantante tiene que saber que va a comunicarse con el público". En ese momento aparece en el despacho la cantante del grupo, una güera que responde al hispanoarábigo nombre de Zulema Rodríguez.

Otro de los hitos en el desarrollo del mariachi en Venezuela ha sido la figura de Juan Gabriel, reconoce Franklin. "Juan Gabriel puso a trabajar el mariachi en Venezuela, no ocurría algo parecido desde Pedro Infante. Antes que nada te piden "Hasta que te conocí" o "Lágrimas y lluvia". Juan Gabriel se supo introducir en el pueblo venezolano, es un ídolo. Entre otras cosas, puso a trabajar a una gran cantidad de dobles suyos. En Maracaibo, en Mérida, tengo como cuatro dobles de Juan Gabriel. En cuanto a cantantes femeninas, todavía son demasiado pocas."

Las tarifas del mariachi son relativamente asequibles. El Mariachi Alfa, por ejemplo, cobra de 4 000 a 6 000 "bolos" (bolívares), de 40 a 60 dólares, por serenata. "Caracas es la ciudad que vende más barato en el país, es donde hay más cantidad. Antes del cambio, la serenata estaba a 3 000 bolos. Después han aumentado con la situación económica y política."

Pero no es oro todo lo que reluce en el mariachi. "De los cuarenta mariachis, la mitad son grupos de calidad, la otra son grupos improvisados, 'foráneos' o 'piratas'. Uno se exime de tocar con esos grupos, es muy feo que un cliente te vea tocando con un grupo de baja calidad. Hay también grupos que se han desprestigiado por ser borrachos. Aquí llegó mucho mexicano borracho y esto hizo que se desprestigiara un poco. En el pueblo se ha metido también mucho por la 'caña', y yo he

tenido que recordar algunas veces que no toco ni por comida ni por licor."

El hampa está presente por todo Caracas, y los mariachis han tenido alguno que otro encuentro con los "malandros", los amigos de lo ajeno, que, según Franklin, "con el músico charro tienen consideración". "Fuimos una vez al restaurante El Trabuco, en Las Mercedes. Estábamos tocando cuando llegaron los atracadores. Ni a los músicos ni a los mesoneros nos tocaron. Yo tenía 90 000 bolos en el bolsillo y lo primero que dijo el jefe de la banda fue: 'Mesoneros y músicos se me tiran para allí'. El chofer de la banda, mientras, estaba conversando abajo con el chofer nuestro."

La responsabilidad de Franklin, como director musical del grupo, es que éste siempre esté completo. "Los muchachos son muy jóvenes. Ahora tenemos a cinco elementos: un vihuela de diecinueve años, un guitarrón de veinte años, un trompeta de veinticuatro años, un violín de treinta y una cantante de treinta."

Otro Franklin, de apellido Pacheco y nacido en Quito, Ecuador, es el encargado del Mariachi Internacional Guadalajara, una oficina de representación que nació en México y que está en una calle paralela al Mariachi Alfa, y curiosamente como aquél, junto a un restaurante chino. En este grupo hay dos mexicanos que salieron de su país hace más de veinticinco años y todavía no han regresado.

Mónico Campos Luna, nacido en 1932 "donde el grito", en Dolores, Hidalgo, salió después de los Juegos Olímpicos del 68, "en una gira que no se acaba", y que le llevó a Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú antes de aterrizar en Caracas. Su grupo original se llamó Nuevo Tenochtitlan, y recuerda haber tocado con el Mariachi Vargas de Tecalitlán, acompañando a Javier Solís, a Pedro Infante, a Jorge Negrete. Con nostalgia de México, acaba confesando el motivo de su particular exilio. "He querido regresar pero por ciertos motivos no regreso. Tengo más hijos mexicanos que nada". Y no parece haber cambiado el rumbo. "Es el terror de las jovencitas caraqueñas", afirma entre risas Franklin Pacheco.

Pacheco dice que "sólo los grupos antiguos tienen calidad" y que el fenómeno va en auge. Conocedor del ambiente "mariachil" andino, señala que en Bogotá hay ciento veinte

grupos, y que en una sola calle, Chapileros, hay diez oficinas de mariachis. En Quito hay diez grupos, "con buenas trompetas, pero poco repertorio". "Aquí la música mexicana se ha llevado con bastante respeto."

En el origen del Mariachi Guadalajara estuvieron tres mariachis mexicanos, el Tecalitlán, el Águila y el Vargas. Sin embargo, "la mayoría de los músicos mexicanos solteros se han ido", señala. Mónico recuerda con nostalgia la Feria de San Marcos, en Aguascalientes. "Allí es como un concurso, en donde todos los que tienen haciendas van a concursar, hay mariachis de todos los estados." También recuerda su estancia en Colombia, donde tocó en Bogotá, en Cali, en Medellín. Estuvo también en Europa, pero "aquí estoy en Venezuela y qué lindo Venezuela y qué lindo Jalisco."

Otro mexicano del grupo, de mirada temerosa y que tampoco ha vuelto a México, es Hugo Solís, el Pollo (a veces la Gallina dice en broma Pacheco), que recuerda que hace ya veinte años que salió de "Camotitlán". Una vez que le aseguro que no soy un judicial disfrazado, se tranquiliza, se anima y recuerda que él y Mónico han formado parte de la historia de las telenovelas venezolanas, que fueron a tocar en *Por estas calles*, el gran éxito de la temporada televisual, y que también han cantado "con todos los presidentes de la democracia venezolana". "Somos gente seria, aunque seamos pobres", proclaman con orgullo.

Ambos tienen un recuerdo para el mejor trompetista mexicano de Caracas, Antonio Zendejas, nacido en Michoacán, de "la escuela de Miguel Martínez, que trabaja en el restaurante México Típico".

Entre los charros venezolanos del grupo, José Pineda, que nunca ha salido de Venezuela, afirma que "la música mexicana me encanta. Empecé en la música a los catorce años, desde los diecisiete estoy con la trompeta. Pronto vamos a ir a una gira por México, pero con sabor Caribe". César Gustavo Blanco, un criollo que anda por la cincuentena y que toca la vihuela y el guitarrón, dice que empezó en 1961 y que "me gustaba y le fui entrando".

"Los hijos de los músicos también son músicos. Al pueblo le gustó", señala Pacheco, quien se queja de que "el cliente hoy no puede pagar un grupo de diez o doce integrantes. Ahora los

grupos son de cinco o seis elementos. Sin embargo, la calidad no se resiente. Ya los conjuntos grandes llevan siete u ocho violines".

Los mariachis empiezan a salir a la calle. Comienza una jornada más de trabajo. La semilla de Pedro Infante, de Jorge Negrete, de los ídolos del cine mexicano, dio sus frutos por estas tierras. ¡Órale Caracas!

La cuna del mariachi*

Efraín de la Cruz

Como nuestros volcanes de nieve y fuego eterno, como Amado Nervo y su inmortalidad poética así el mariachi que trasmontó los valles, cordilleras, mares y fronteras, es por excelencia nuestro, de Jalisco y de México.

El ingeniero René Rivial León, presidente de la Cámara de Comercio, lanzó una iniciativa, y nombró para coordinación de la misma a los señores Rubén Aceves Vidrio, Gerardo González y Horacio González Pardo: el Encuentro Internacional del Mariachi, que tendrá lugar en septiembre. Por eso resulta oportuno este reportaje sobre la historia de *El mariachi de los pueblos cocas* que fue difundida en 1976, en ocasión de la fundación hispánica de Cocula, Jalisco. El objetivo es informar y aportar a la cultura popular los frutos de un esfuerzo conjunto.

La fama del mariachi va acompañada de diversas versiones sobre su origen. Ésta es otra visión sobre el pasado y presente del auténtico mariachi de Jalisco. Para lograrla, desde 1970 se contó con el apoyo de distinguidas personalidades que participaron, interesadas por descubrir la raíz del mariachi tradicional, símbolo de Jalisco y de México. En septiembre de 1971 se entregó personalmente en Roma, al entonces embajador de México en Italia, licenciado Francisco Medina Ascencio, un audiovisual para promover allá nuestro mariachi.

Él fue una de las personas de quien se recibió un apoyo extraordinario.

* Publicado en *El Informador*, Guadalajara, 2 de enero de 1994, p. 1C, y 9 de enero de 1994, p. 1C.

Se buscó en varias poblaciones de Jalisco, Colima, Michoacán, Nayarit, Zacatecas y otras entidades a un mariachi viejo, al más primitivo, para estudiarlo. Teníamos que encontrar un mariachi con las más puras tradiciones, antigüedad y originalidad, y encontramos en Cocula al Mariachi Salinas con todos los requisitos y más, por lo que en 1976 el ayuntamiento del lugar, al que siguió el de Guadalajara, y finalmente el gobierno del estado de Jalisco, decidieron nombrarlo oficialmente el más antiguo de Jalisco, quedando de ello varias constancias: actas de cabildo, una placa conmemorativa patrocinada por don Francisco Javier Sauza, la celebración anual y oficial del Día del Mariachi el 29 de septiembre, y otra placa de homenaje a don Silvestre Vargas en el jardín central de Tecalitlán, Jalisco, develada el 5 de diciembre del mismo año; la integración del Mariachi Tradicional sin Trompetas del Departamento de Educación Pública, música que grabó FONADAN y que se formó gracias al licenciado Luis Guillermo Moncayo González y al doctor Francisco Sánchez Flores; además, un microfilm en el Archivo General de la Nación. Esta versión ha recorrido Francia, Alemania, España, Japón, Estados Unidos y América del Sur a través de sus medios de información.

Antes del reconocimiento al Mariachi Salinas, la literatura sobre el tema era escasa. Se buscó la fuente histórica, antropológica y cultural con auxilio de personalidades de reconocida solvencia moral, intelectual y credibilidad, que guardaban abundante acervo de conocimientos sobre la materia: el doctor Francisco Sánchez Flores, costumbrista y escritor; el profesor Abraham Cárdenas Pérez, Roberto Franco Fernández, Miguel y Francisco Allende Morales, Javier Allende Plazola, el poeta Elías Nandino Vallarta y otros con los que, a la postre, formamos un grupo, con la simpatía y apoyo del industrial Francisco Javier Sauza, Silvestre Vargas, del ilustre profesor Ramón García Ruiz y de los historiadores Ignacio Dávila Garibi, José Antonio Ramírez y canónigo Luis Enrique Orozco, cronista e historiador de la Catedral Metropolitana de Guadalajara. Con su orientación pretendíamos reunir la más veraz, certera y completa información. Seguimos la recomendación del padre Luis Enrique Orozco: "el único fin es llevar

al camino de la verdad los datos históricos ciertos, para echar por tierra tantas consejas, tantas leyendas, tantas mentiras que circulan.”

Algunos miembros del grupo ya murieron y por eso, tal vez, nace un sentimiento de nostálgico deber que impulsa a cumplir con su deseo. *El mariachi de los pueblos cocas* se publicó en forma amplia, aunque modesta, en el mismo año, contando con varios testimonios.

El Mariachi Salinas, compuesto por ancianos, recibió de sus ancestros la música al oído, líricamente, sacándola de los instrumentos con la fuerza de sus manos callosas. Música de campo con profundas raíces religiosas, autóctonas y españolas entremezcladas, a veces tristes, desentonadas, desmelenadas, casi lloronas; y otras alegres, bravías o descriptivas. Jesús Salinas aún vestía calzón y camisa de manta, rojo ceñidor, sombrero de zoyate y huaraches de cuero.

Habíamos visto y oído a otros en Tototlán, La Barca, Tepatitlán, Atotonilco el Alto, ora con arpa o bien con guitarrón, en la costa y en el norte de Jalisco, pero ninguno como el de Jesús Salinas con tanta tradición y antigüedad, incluyendo al Vargas de Gaspar, fundado en Tecalitlán alrededor de 1840, según él mismo nos dijo.

No dejaba de llamarnos la atención la composición “Cocula”, de Manuel Esperón. Y él nos dijo en ese lugar: “Yo compuse esta canción que es un himno, pero que no deja de ser sólo una canción que dice: de Cocula es el mariachi y de Tecalitlán los sones.” Días después el director del mariachi más famoso de México, ya retirado, nos dijo en Tuxpan: “Le voy a contestar con la verdad. De Cocula es el mariachi, es verdad, y de Tepatitlán los sones, no.” Silvestre se encrespó porque consideraba que los sones son del sur y no de Los Altos de Jalisco. “Por eso, yo le dije al maestro Esperón, cámbiele Tepatitlán y póngale Tecalitlán, y cambió la letra por la verdad.”

Con el Mariachi Salinas, las opiniones de Silvestre Vargas, historiadores y expertos llegamos a una conclusión: debíamos enfocarnos al estudio del mariachi de Cocula. Había posibilidades, probabilidades de indagar su origen, retomando la historia y los caminos de los franciscanos, entre ellos fray Antonio Tello. Y nos remontamos a Cocolán.

Los miembros de la tribu coca que habitó en Cocolán, descendientes de los chimalhuacanos y a su vez de los nahoas, eran amantes de la música y la inventiva, hábiles imitadores de todo cuanto halagaba sus sentidos. En todas las poblaciones de origen coca surgen notas y ritmos musicales parecidos, similares. En Michoacán, Colima, Jalisco y Zacatecas, encontramos las mismas raíces musicales, la misma lengua aunque con algunas variantes. Esto sin duda facilitó la implantación del náhuatl y luego del español con el uso de la fuerza, el arcabuz, la espada del conquistador, y la cruz de los frailes franciscanos.

Cocolán es un cerro al sur de Cocula donde se asentó una tribu coca por el año de 1519. Practicaban la música rudimentaria en jacalones de madera y ramas que los conquistadores llamaron "enramadas", donde se adoraba a los dioses Teocoayótl y Cocolli. Una versión histórica afirma que Cocolán significa lugar de circunvoluciones y así parece indicarlo el jeroglífico que lo identifica, dando lugar al término Cocolán o Cocolán, Cocolán y Cocula: Otra referente al dios Cocolli, que también hace derivar Cocolán, Cocolán o Cocula: Cocolli en náhuatl significa pan de maíz, pan muy retorcido como es el glifo de Cocula, los cocas le tenían como dios del maíz y le rendían adoración como a la Madre Tierra, al dios del fuego, porque fuego y tierra engendran vida. Sus descendientes son gente amable y hospitalaria. Poseían conocimientos musicales de oído, pitando el caracol, teponaxtlis, huehuetles, pitillos de carrizo y tambores de vejiga de animal para honrar a sus dioses.

Entre 1527 y 1529 llegó por estos lugares fray Miguel de Bolonia, con una imagen que es conocida en Cocula como Virgen de la Pila y les llevó también a San Miguel Arcángel. Al poco tiempo, una tromba destruyó la congregación indígena de Cocolán desapareciendo la imagen que según la tradición franciscana es la Inmaculada Concepción, igual a la de Zapopan. Fray Bolonia sugirió a los cocas la reubicación para fundar una villa en la Cañada de los Limones, donde está la ciudad de Cocula desde 1531. Fundó convento y hospital, aprovechando todos los recursos disponibles para convertir a los indígenas al cristianismo, lo mismo a los de Cocula, llamada entonces Villa de Cázares o Villa de San Miguel, que a los del Naguanchi,

Colimilla, La Colmena, El Chivatillo, La Guitarrilla, El Tecuán, Estipác, Tizapán y Atotonilco el Bajo.

Aprovechó la afición y sentido musical de los indígenas, y les indujo la fe por este medio. Él y los frailes sucesores transformaron antiguas melodías dedicadas a Teocoayótl y a Cocolli en alabanzas a la Madre de Jesús y a San Miguel Arcángel. La música y el Evangelio entraron suaves y acariciantes en la mentalidad autóctona. Los frailes trastocaron términos indígenas por otros propios del castellano y surgieron grupos musicales con pitillos y tambores, porque la música es lenguaje que Dios eligió para comunicarse con los hombres, como aquel día en que una música celestial precedió las primeras frases de la Tonantzin, Ichpochtli, Santa María Tecuananopetl, para hablar con el indio Juan Diego.

Considerando el espíritu musical de los cocas, puede decirse que el mariachi, jalisciense por excelencia, tuvo su origen entre los cocas. El primitivo grupo musical tuvo simples instrumentos como el tambor y el pitillo de carrizo o la chirimía, semejante al conjunto pito-tambor que usaban los sonajeros de Ciudad Guzmán y de Tuxpan. La antigüedad del mariachi es obvia en la revelación que hace fray Alonso Ponce de León. Dice que al llegar a estas tierras se les recibió con grandes manifestaciones de alegría y música: "Fuimos recibidos con mucha música de flautas y trompetas, con enramadas."

Es obvio también que con la llegada de los españoles, trataron de superarse, incluyendo en sus conjuntos el violín; imitaron los violines, hechizos y contrahechos, con palo de colorín, pues tenían una gran habilidad para contrahacer los instrumentos; adoptaron la guitarra, y el indígena Justo Rodríguez Nixen inventó la vihuela con una concha de armadillo a imitación del laúd español y luego el guitarrón con cuerdas de tripa de animales, como lo veremos posteriormente; pero no conformes, transformaron y se adueñaron de la música española sin dejar la propia.

Esteparios por necesidad, con frecuencia se agrupaban gracias a la música, como sucedió en Cocolán y posteriormente en el barrio de la Ascensión de la Villa de Cázares o de San Miguel, por lo que fray Juan de Padilla pidió al virrey Antonio de Mendoza, cuando estuvo aquí, le enviara maestros de

música para expandir la doctrina cristiana. Los maestros que llegaron eran indios que aprendieron música española en el Colegio de Tlaltelolco y luego la enseñaron en su propia lengua a los indígenas coculenses.

En la Ascensión se integró el mariachi primitivo con violines, guitarra, pitillo y tambor al que llamaban caja, para honrar el 29 de septiembre de cada año al patrono San Miguel y a la Virgen María, con peregrinaciones, música y enramadas, ya no en jacalones sino por las calles adornadas con zempazúchiles y santamarías. La tradición subsiste, igual que la música que les heredó el fraile español y que hoy toca el Mariachi Salinas.

La vihuela—invento coculense—, el guitarrón y los violines, o el arpa en otras regiones, desplazaron al pitillo y al tambor. Así, en rancherías cercanas a Cocula y en la Ascensión nacieron los viejos “violines del cerro”, el mariachi, menospreciado por la aristocracia de aquellos tiempos, pero no por eso menos alegres, fugándose desde este rincón del valle de Ameca en busca de sustento hasta las serranías y las costas. Las divisiones geopolíticas y sociales transformaron los límites de la Nueva Galicia, Provincia de Ávalos y toda la Nueva España en estados. Jalisco tenía mayores extensiones que las actuales. Esto ha generado divergencias y hasta disputas por la propiedad del poeta Amado Nervo que nació en Jalisco si se consideran los antiguos límites; por los volcanes de Colima y por nuestro mariachi que trasmontó los límites de la entidad arrastrando la herencia esteparia y trashumante de los músicos del cerro en busca de comida y, con una poca de suerte, algo de dinero.

Concluimos que Cocula es la bien llamada Cuna del Mariachi, porque lo parió, lo cuidó, lo mimó como madre y lo hizo crecer, y por eso, el mariachi es de Jalisco como sus volcanes.

Silvestre Vargas dice irritado que el compositor Álvaro Gálvez y Fuentes divulgó que el término mariachi es de origen francés, y así lo publicó también el licenciado Guadalupe Zuno, creando ambos una confusión y un error que hasta los enciclopedistas han hecho suyos.

El licenciado Dávila Garibi me entregó un legajo, copia al carbón de su estudio monográfico sobre el lenguaje de los cocas, donde hace un análisis filológico a partir de los textos del padre Tello. En el estudio alude al mariachi, apoyándose en

los conocimientos del indígena coculense Francisco Rodríguez Nixen, que hablaba la lengua coca. El indígena sostuvo siempre que el término mariachi es coca, de origen náhuatl, y significa "El indio está contento." Y existe una hojita de papel con unas cuantas líneas manuscritas, medio borrosas, con términos cocas; es el fragmento de una alabanza a la Virgen de la Pila, que vendría a ser "María del Río" y dice:

MARÍA CE SON

Motelpocahuan te cantarohua María,
Tetelpocahuan te entonarahua,
María ce son...
Tlacaque Tonantzin ima,
Moyazca cantarohua pactoc.
Te cantarohua María ce son.

Si se observa el tercero y el sexto versos, se encuentran estos términos: "María ce son" que los indígenas pronunciaban Maríashé o shí, muy suave, y luego el son. Se deduce que, mariachi se deriva de María-she o María-shi y seguidamente "son" que significa canción: mariachi y son, o canción de Jalisco. Casi coincide con la afirmación del canónigo Luis Enrique Orozco en el sentido de que el término mariachi es una descomposición de chirimía y que en náhuatl significa "canto a María". Chirimía y mariachi, cuál nació antes, cuál después, igual de indígenas, coinciden tan sólo por una letra. Cita la ferviente devoción de los cocas a la Virgen de la Pila, a la que obsequiaban cantos y alabanzas como aquella pieza de "María del Río" que se tocaba primero con el pitillo y el tambor y luego copiada fácilmente por el indígena para el mariachi de cuerdas. La imagen fue reencontrada en un arroyo de los terrenos del Llano y el Ravel, descubierta casi a flor de tierra cuando unos campesinos araban la tierra. El hallazgo debió despertar la devoción, el regocijo de los antiguos coculenses y su inspiración en "María del Río", un canto viejo, una alabanza. Cuando los frailes cambiaron los ídolos por la cruz de Cristo, y los términos cocas por el castellano, también pudieron cambiar la palabra chirimía por mariachi, en cuyo caso significa canto o alegría. Silvestre Vargas acepta-

ba esta tradición como la aceptan los músicos más antiguos de Cocula, los del Mariachi Salinas, de origen inmemorial. El actual Mariachi Salinas desciende del de Coculán según las últimas informaciones, el de Coculán se fundó en 1830.

Esta vieja cuarteta coculense de autor anónimo pone en evidencia a Gálvez y Fuentes:

Dicen que por el Naguanchi,
[comunidad indígena de Cocula]
no puede pasar ni un güero
[los franceses]
porque le arrancan el cuero
[manifestación de repudio]
pa, la caja del mariachi
[el tambor].

El mariachi como término y como conjunto existía desde 1830, en tanto que la invasión francesa llegó aquí en 1862. Los franceses no fueron bien vistos en esta amplia región y por tanto no es posible que mariachi sea derivación de *mariage*, término francés.

Por todo lo anterior, en 1976 decidimos establecer una definición a nuestra manera:

Mariachi: es término de origen coca, proveniente del náhuatl, sinónimo de canto y alegría, con profundas raíces autóctonas. En su expresión más pura y tradicional es un conjunto de cuerdas compuesto por dos violines, guitarra, guitarrón o arpa, y vihuela. El mariachi moderno lleva otros instrumentos como la trompeta. Su especialidad son los sones, jarabes, corridos, y en general la música popular mexicana. En las dos expresiones, el mariachi forma parte inseparable del folklore. El mariachi es, por excelencia, de Jalisco y de México.

La herencia musical de Jalisco para el mundo

Cambiar un poco la rima, para recordar, recorrer el tiempo al pasado y viajar después para escuchar la música de antaño,

nuestra rica herencia que ha viajado por todo el mundo. Ya casi no existe país en Europa, Asia, América, Oceanía y parte de África que desconozca la música y expresión de México, a quienes debemos llegar con más fidelidad para presentar la imagen real de lo que somos ahora, sin dejar las tradiciones y nuestro pasado histórico, obsequiándoles parte de nuestra cultura.

Nuestra música, sones y jarabes son ritual, adoración, alabanza, religión ancestral politeísta o monoteísta; naturaleza, ritmo, movimiento de vida en expresivas ondulaciones y zapateados, romance y evocación, valentía, reseña, presagio, patriotismo; es campo, es parcela, sembradío; es río y arroyo; montaña, lago, luz, trueno y relámpago; conquista, protesta, revolución; canto a la mujer, añoranza, dulzura, amargura; es baile y mucho más.

Y vaya que esto tiene valor, validez, porque sólo el que ha escuchado el alegre son de "La negra", el "Jarabe tapatío", el "Son de la culebra", "La madrugada", "Cocula", "Tecalitlán" y las notas vibrantes de nuestro Himno Nacional, cantadas y tocadas por un mariachi jalisciense, lejos de la Patria, en el extranjero, sabe, siente y conoce cómo corre hirviendo la sangre por las venas; cómo se hincha el corazón para terminar gritando: ¡Viva México, señor!

Esto es el sentir patrio, el gusto y el deseo de conquista, de volver a mirar la patria chica o la mujer amada.

A la gente de lejos y a los nuestros conviene decir que para rescatar la expresión cultural del pueblo junto a nuestras tradiciones, no han sido suficientes los conocimientos de las ciencias antropológicas, ni las técnicas de investigación, didáctica y metodología de la historia; hay que tener ese gusto, llevar por dentro y en la sangre todo eso que es nuestra música y saborearla; se ocupa voluntad que se traduzca en entender, introducirse, vivir, convivir, sentir, y con técnicas sencillas indagar sin herir la sensibilidad de nuestra gente, noble, sencilla, estoica y orgullosa.

Religarse y comulgar con ellos, con nuestros marginados campesinos, desde el punto de vista ideológico y musical hablar el mismo idioma y comprender cuánto existe en su idiosincrasia, los aspectos que hemos dado en llamar paganos,

pero que preservan noble y radicalmente su línea y sentido de fe, que es una manera de transcurrir por esta etapa de la vida y su trascendencia espiritual.

Hay que entender que nuestra gente es recelosa, no suelta nada de sus íntimos secretos si en nuestra intención ven mezclados otros intereses. Exigen nobleza, calma, paciencia, entereza y lealtad. Sólo así dejan translucir su sabiduría, su fortaleza y lo que consideran justicia.

Luego de convivir con ellos podremos llegar a la profundidad de su recóndita sabiduría, recorrer el cielo, descubrir su pureza, hacerlos nuestros y hacernos de ellos, parte de ellos, con sinceridad, sin dobleces ni propósitos que nos lleven a exhibir su dignidad. Lograremos ser aceptados, podremos decir que en determinada área de nuestro trabajo habremos andado la mayor parte del camino de nuestros propósitos, se abre camino al andar, dice el poeta.

Hay que vivir y hacer vibrar las cuerdas de una guitarra, y a veces saber qué se siente llevar el mariachi a la ventana de la mujer amada; bailar y lanzarle al piso el sombrero como gesto de cortesía y viril nobleza.

En esta forma, en más de una ocasión sembramos y luego recogimos frutos, parte de nuestras raíces culturales encerradas en la música autóctona. Así, con calma, sin grandes ambiciones, es posible contribuir con algo en nuestra cultura, pergeñar un artículo, un reportaje sencillo, antes que nos doblegue la tentación de escribir lo que podría ser quizá un mal libro, como sucede con frecuencia. Más vale un simple reportaje que un mal libro.

Nuestra música tradicional es rica herencia, partiendo del mal llamado folklore jalisciense, germanismo al fin y al cabo aceptado en el idioma, para seguir con la fama que estas manifestaciones han dado a nuestro estado y a México.

Hablando de nuestras costumbres y tradiciones, que se han difundido a nivel internacional, sucede lo mismo que comparar a los cantantes profesionales y académicos con aquellos que se convirtieron en ídolos del pueblo.

Podría asegurar que Pedro Vargas obtuvo un gran reconocimiento a nivel mundial, pero nunca llegó a ser el ídolo de las

multitudes como un Pedro Infante o un Plácido Domingo, digamos. Hablando de nuestra música, no podemos separarnos del mariachi tradicional; éste que conservó la música y tradiciones pasó inadvertido, casi en el anonimato, pero hubo otro, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, que no sólo se convirtió en ídolo popular sino que llevó nuestra música a todos los confines del mundo. De igual forma, Cocula se convierte en Cuna del Mariachi y Tecalitlán en Tierra del Son Jalisciense, como dijera en más de una ocasión Silvestre Vargas.

Es el mismo caso de Francisco Sánchez Flores y otros que han luchado para preservar y dar a conocer, rescatando del polvo del olvido, el acervo de nuestras viejas costumbres y tradiciones que son cultura popular.

Como Pepe Guízar, Manuel Esperón, Elías Nandino, Silvestre Vargas, Jesús Salinas y otros anónimos, igual que los sones jaliscienses de Tecalitlán y Colima, ocultan su intención de compositores, no sólo para despertar el gusto y alegría, sino para exaltar el espíritu indómito o la nobleza de nuestra raza; así existen algunos ritmos como el "Son de la culebra" que son rito, mitología, un son o bolero como el de Ravel.

Quetzalcóatl vive en el recuerdo y mentalidad ancestral mestiza e indígena, la serpiente emplumada bajo diversa concepción está presente a través de la música, como sucedió en Cocula donde los cocas bailaban en su honor una pieza musical con flauta de carrizo y tambores que luego se transformó en un son para mariachi.

Hace años llegamos a Cocula bajo el cálido sol de junio, cuando los árboles y tabachines florecían y las huertas todavía daban nueces, mangos y naranjas. Fresco el aire bajo la sombra del manglar sirvió de inspiración a Sánchez Flores para recordar a Quetzalcóatl, él fue su intérprete bailador que le rindió homenaje allá por los años treinta porque Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, engendra vida en las entrañas de la tierra y la limpia para darles alimento a los hombres. Sánchez Flores también rindió tributo a las entrañas de la tierra el 9 de febrero de 1989, después de haber llevado nuestra música a todos los confines, nuestro baile, sus lienzos y el monumental mariachi que más bien fue sinfónica en el Palacio de Bellas Artes.

Y decía Sánchez Flores, a propósito de otro grandioso evento que realizó en el Teatro Degollado en 1942:

Mi entusiasmo escucha en el mariachi, la música de México. Sentimiento que robustece José Rolón cuando escucha a cien mariacheros reunidos por primera vez tocando "La negra", un son entre los dilectos, todavía no en la popularidad, cuya letra entusiasmaba a Salvador Gálvez, "negrita de mis pesares, ojos de papel volando, a todos diles que sí pero no les digas cuándo", y el maestro conmovido exclama:

¡Ésta es nuestra sinfónica popular jalisciense y muy mexicana!

Al inolvidable acto asistieron Ixca, Chucho Estrada y José Comejo Franco.

El muralista, bailarín, médico partero, maestro, historiador y costumbrista, regresó a Cocula después de cuarenta años, en 1975, sin el sombrero de panela, para revivir gratos momentos y andanzas por el sur de Jalisco. Le invitamos un "pico de gallo" en la huerta de Socorro Ibarra, como en aquel año de 1935, cuando en compañía de Revueltas y Salvador Gálvez, el educador, degustaron en casa de las hermanas Ramírez. En esa finca porfiriana, en el marco musical del mariachi de Cocula, los ilustres visitantes brindaron con el tradicional pico de gallo, rociado, rociadito... con destilado de agave como dice Rigoberto Pantoja, ex integrante del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Pancho Panelas, como le llamaban los amigos, grababa en esos días en Cocula la música del mariachi sin trompetas de los pueblos cocas, la del Mariachi Salinas, acompañado de la eximia bailarina Josefina Lavallo, quien escribió el proemio de su libro *Danzas fundamentales de Jalisco*.

Sólo dos o tres párrafos, en homenaje a Sánchez Flores, descubridor del "Son de la culebra" y quien compuso los pasos bailables que reflejan al ondular la búsqueda, magnanimidad y lucha a la vez.

No faltaba más que eso: música, pico de gallo y agua de las verdes matas, para que Sánchez Flores empezara a musitar sus recuerdos:

Subí con el sombrero de charro a la marquesina, inventé el paso de aquella música, del "Son de la culebra" que acabába-

mos de descubrir, de la culebra que es amiga del hombre, del campesino, y libra las sementeras de alimañas, bichos y ratas... una de las más simples y no por eso menos nobles atribuciones de la serpiente emplumada.

A instancias de Silvestre Revueltas, imaginé al escuchar la música, que no es un son, sino un bolero semejante al de Ravel... y puse en práctica el paso para tal música que había descubierto, y como en toda danza debí interpretar algo... Quise interpretar una culebra, erecta como fue en el Paraíso, y lo conseguí porque en ese entonces era yo muy delgado, y con el sombrero ancho que me facilitaron crecí más. Se me ocurrió en el baile y con la intención primaria, invocar a la Tierra a través de su hija la culebra, para hacer propicia la cosecha, ya que no lo es con frecuencia.

Y justamente la invocación se hace cuando con el sombrero se golpea la tierra y cuando reposa exhausto el campesino en el regazo de sus mujeres, y todas guardan profundo silencio; él escucha la respuesta positiva de la Tierra condicionada al buen trabajo del campesino y al temporal de aguas.

Una vez escuchada la respuesta, puesto de pie y con él todas las mujeres, rodeado de sus compañeros campesinos, lanza al aire el sombrero en paroxismo de alegría.

Y creció Sánchez Flores como pintor, muralista, educador, médico y bailador dando a conocer en el mundo entero ese son que encierra profundas raíces autóctonas de nuestro pasado histórico. Publicó sus experiencias de bailador en su libro *Danzas fundamentales de Jalisco*. Plasmó los movimientos y el paso del "Son de la culebra" en el lienzo. Rescató las notas musicales del mariachi coculense y dio a conocer en México al Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Con esto vaya otro reconocimiento al escritor Roberto Franco Fernández quien rescató tantos datos y música en sus obras como "Camino Real de Colima", un camino que conduce a la tierra del son jalisciense: Tecalitlán y todo el estado de Colima.

Don Renato Leduc dice muy atinadamente en la más gustada de sus melodías, y que modificada nos introduce en esta línea: Sabia virtud recordar el tiempo... que en este caso es historia, reconocimiento a los que en una o varias etapas llevaron nuestra música ancestral a recorrer el mundo, música que

cuando nace es hecha especialmente para un tipo genérico de intérprete: el mariachi.

Pasan los tiempos de conquista española en suelo indígena, la colonia, independencia, y otras más hasta llegar a la Revolución y finalmente a nuestros tiempos.

Luego de hablar de las raíces autóctonas, nada más para conservar la visión retrospectiva de los ejecutantes de la música mexicana que es pura tradición, corrido, romance, religión y valentía, dejó asentados algunos datos que no deben pasar desapercibidos porque forman parte de una evolución, de un proceso mediante el cual nuestra música llegó a los pueblos más lejanos. Hoy, tanto nuestra música como el mariachi, se conoce en todos los continentes y en varias naciones existen buenos y magníficos grupos de mariachi: en Roma, Madrid, París, por citar a Europa, pero también en Grecia y en Japón, o en Argentina, Costa Rica y Venezuela.

Para eso contribuyeron Silvestre Vargas y Sánchez Flores a partir del descubrimiento del Mariachi Salinas, el más antiguo de Jalisco.

De 1532 aproximadamente se tienen las primeras manifestaciones musicales de los pueblos cocas, raíces que son de mariachi en el pitillo de carrizo, el tambor y chirimía.

De 1695 datan más o menos las notas musicales de "María del Río", música indígena, luego española, que rescató Dávila Garibi en lenguaje coca "María-Ce-Son", igual a "María escucha mi canción".

Para 1800 los coculenses se adueñaron de la música religiosa española y la adaptaron a sus violines contrahechos.

Entre 1827 y 1830 tiene lugar la invención de la vihuela y se integra el primer mariachi, Cocolán, del cual desciende el Mariachi Salinas.

En 1840 Gaspar Vargas forma el Mariachi Vargas de Gaspar que luego sería el Mariachi Vargas de Tecalitlán.

En 1880 adquieren bastante fama Los Violines del Cerro y el Mariachi Coculense de los Hermanos García.

1886 el primer mariachi de Cocula visita la ciudad de México.

1905 el mariachi de Justo Villa se presentó en México ante don Porfirio Díaz, llevado por los hacendados de la Sauceda.

En 1906 Justo Villa decide volver a la capital del país y se queda allá para siempre; adquiere bastante fama entre 1910 y 1920, contratado para actuar en el bar El Tenampa, cuyos dueños eran de Cocula.

En esta época se introduce en el mariachi la trompeta, el sonido de metal y aliento, por sugerencia del magnate de la radio Emilio Azcárraga.

El grupo de Justo Villa tuvo algunos fracasos y la gente les apodó El Mariachi de los Malos. Es de esta misma época el Mariachi de José Reyes.

El Mariachi de Cirilo Marmolejo de Tecolotlán, que se hizo famoso en el restaurante La Alemana de la capital jalisciense, introduce el traje de charro como atuendo y así se da a conocer en varias películas.

En 1924 el licenciado José Guadalupe Zuno trajo a Guadalajara un mariachi de Cocula y en 1925 el diputado Ignacio Solórzano Reynoso llevó a México al Mariachi de Concho Andrade, donde tocaban algunos coculenses como Víctor Plazola y Pancho Alba; tocaron posteriormente en presencia del general Plutarco Elías Calles.

En 1932 visitó la población de Cocula el general Abelardo Rodríguez por influencia del coronel Ramón Rodríguez Familiar, el que hizo que Concho Andrade se quedara a trabajar en México. Participaban en su grupo musical José Reyes, Braulio García, Ignacio García, Enrique Silva, Víctor Plazola, Salvador Reyes y Emilio Flores, entre otros.

En 1942 Francisco Sánchez Flores integra el Mariachi Monumental, toda una sinfónica reunida y él con la batuta; se presentó en el Teatro Degollado de Guadalajara y después en el Palacio de Bellas Artes en la capital del país, con la participación de importantes grupos musicales y el mismo Vargas de Tecalitlán.

En 1976 el Mariachi Salinas, cuyo origen se remonta a 1830, dirigido por Jesús Salinas y Pancho Cisneros, recibe el reconocimiento de las autoridades como el mariachi más antiguo de Jalisco. Se instituye el Premio Cocollan y el Día Nacional del Mariachi en Cocula.

Han pasado los años y para 1980, ya casi olvidados los eventos de nuestro grupo musical más representativo, descu-

brimos unos versos en náhuatl que revelan la etimología del Mariachi.

Mientras tanto el Mariachi Vargas de Tecalitlán, bajo la dirección del más reconocido de los mariacheros de México, Silvestre Vargas, sigue recibiendo gloria y fama, lanzando y dando a conocer la música y el mariachi que es de Jalisco y de México.

Para finales de 1993, la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, bajo la presidencia del ingeniero René Rivial León, lanza la convocatoria para llevar un mensaje de buena voluntad a todo el mundo con el Encuentro Internacional del Mariachi, que tendrá lugar en septiembre de este 1994.

¡No te rajes, mariachi!*

René Villanueva

Eres mexicano hasta las cachas. Barrigón y desproporcionado, ronco y atravesado en la voz, nada que ver con la figura elegante del violín o la esbeltez caderona de la guitarra española. Hijo mestizo nacido en el campo, para el pulsado fuerte de manos vigorosas por el trajín de lazar toros y novillos, manejar el aza-dón y levantar la cosecha. Guitarrón del Mariachi: sólo te faltan los bigotes. Tienes panza de empachado porque te tragaste todos los bajos de los demás instrumentos de cuerda que te acompañan y desplazaste los del arpa en los sones viejos. Noble y digno, llenas la música allí donde cantas, cuadrado o a destiempo. Te haces notar, te metes en el oído y arrastras con tu ritmo.

Vigoroso garañón fecundas con tu presencia al son de Jalisco y al tierracalienteño de Guerrero o Michoacán. Pero es la región Coca y Cocula quien reclama ser la cuna del conjunto de cuerdas que ya se llamaban mariachis, desde mucho antes de que llegaran los franceses en el siglo XIX a invadirnos con pretensiones de alcurnia imperial, archiduques de sangre azul y serviles entreguistas que nunca faltan. Tal vez algunos de esos fueron quienes endilgaron durante tanto tiempo la versión de que la palabra que los identifica, era derivada del vocablo francés, boda: *mariage*, que derivó en mariachi, dizque porque

* Publicado en *Cantares de la memoria. 25 años de historia del grupo Los folkloristas, alma y tradición de la música popular mexicana*, Planeta (Espejo de México), México, 1994, pp. 366-368.

siempre tocaban en esas fiestas. La cosa no paró ahí, y hasta el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, asienta esta versión como la correcta, mostrando una vez más hasta qué punto se pretende negarnos capacidad de hacer algo propio, que hasta el nombre del conjunto más representativo de la música mexicana pidió prestado el nombre.

Pero resulta que la anterior versión se viene por tierra con el informe de Cosme Santa Anna fechado en 1852 —años antes de la Intervención francesa— y donde se asienta que se les denomina mariachis a los fandangos y se plantea que “son costumbre”. Este informe conocido como *Documento de Rosamorada* publicado por el investigador Meyer en 1981, ha sido confirmado y ampliado espléndidamente por el antropólogo Jesús Jáuregui quien ha publicado varios estudios sobre el mariachi y rastrea el nombre hasta 1837 [y 1807], según me comentó en un fugaz encuentro que tuvimos recientemente.

Luego de aclarado lo anterior, que me pareció necesario, volvamos a nuestro singular conjunto y a Cocula en los años 30, a casa de la familia Vidrio, a donde se le ofreció un “pico de gallo” a Silvestre Revueltas. El mariachi de Leocadio Cabrera tocó. Extasiado frente a ellos, nuestro genio de Durango comentó: “¡Qué buenos son y ellos como si nada!”

Conociendo a Silvestre, seguro se amanecieron oyendo el arpón de Filomeno Castillo, suficiente para alegrar fiestas hasta con amanecida, nos relata don Francisco Sánchez Flores.

Guitarrón abajeño, tu recia encordadura de metal entorchado en seis órdenes, obliga a tocarte con mano pesada y sacas ampollas a los dedos más curtidos. Bronco de carácter, defines desde los primeros compases la música que se hace contigo, pero muestras una versatilidad maravillosa cuando se te utiliza simplemente como bajo en otros géneros ajenos a tu personalidad. Es el son abajeño tu territorio y pasión.

Los higos y los duraznos
en el árbol se maduran.
Los ojitos que se quieren
desde lejos se saludan.
Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso.

No le hace que sea trigueña
será mi gusto por eso.
Los sauces en la alameda
se mecen con el airón.
Así se mecen los celos
dentro de mi corazón.

Gerardo Támez supo captar bien la personalidad de cada instrumento y en particular del bajo que irrumpe en "Tierra mestiza" con el señorío que tienes. Mereces más música de ésa.

No voy a olvidar a Salomón Echeverría de la Paz, en Pungarabato, Guerrero, quien era difícil distinguir de su instrumento, cuando de pie, descansaba el guitarrón a su lado. Sus siluetas de perfil eran almas gemelas. En el fresco patio de la casa de la mamá de nuestro compañero Efrén Parada, entre platillos típicos deliciosos con que nos agasajaron, los estrábicos ojos de Salomón parecían llevar el ritmo mientras tocaba los sones de "La tortolita" o cantaba el "San Agustín victorioso", prueba de memoria para cualquier cantador.

No se trata de escatimar méritos o destacar nombres de conjuntos de mariachi, pero a Silvestre Vargas y su magnífico conjunto, ya el cine, la radio y la televisión los han difundido suficiente, mientras que a tantos otros, de semejante calidad y mayor autenticidad, sólo la grabadora del investigador los ha encontrado, pues pocos agrupamientos han padecido las corruptelas del comercialismo como éste. Disfruto la actual instrumentación que ha incorporado las trompetas, pero sigo creyendo que la inclusión de dichos alientos, desequilibró y empobreció grandemente al conjunto, al desplazar la parte melódica de los violines y ahogar los ricos adornos de la vihuela y la guitarra de golpe. Sigo prefiriendo la sonoridad del conjunto de cuerdas original. Por ello quiero dejar mi modesta constancia a don Jesús Salinas Hernández, del barrio de La Guitarrilla, en Cocula y a su mariachi sin trompeta quien, a sus más de 90 años, todavía en 1978, sostenía y pulsaba su guitarrón, sacándole chispas sonoras que arqueaban la sonrisa de su desdentada boca e iluminaban la oscuridad creciente de sus hundidos ojos.

Noticia sobre los autores*

José Alvarado

Nació en Lampazos, Nuevo León, en 1911 y falleció en la ciudad de México en 1974.

Estudió la licenciatura en derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México. Fue catedrático de la Escuela Nacional Preparatoria y rector de la Universidad de Nuevo León. Como periodista colaboró en diversos diarios y revistas tanto de la capital como de la provincia; publicó regularmente en *Excélsior* y *Siempre!*. Es autor de *Memorias de un espejo* (1953) y *El personaje* (1955).

José María Angulo

Nació en Ocotlán, Jalisco, en 1929. Sólo cursó la escuela primaria y es un autodidacta en los campos de la antropología y la historia.

Es colaborador regular del periódico *El Faro de Jalisco* y fundador del museo de Antropología e Historia de Ocotlán. Ha publicado *La navegación de antaño en el Lago de Chapala* (1989) y *¡Ocotlán! Aspectos interesantes de la región* (1991).

Gerónimo Baqueiro Foster

Nació en Holpechón, Campeche, en 1898 y murió en la ciudad de México en 1967.

* No fue posible obtener los datos de los siguientes autores: María de los Ángeles Blanco, José Cervantes Ramírez, Carlos Henze, Bill Higgins, Heriberto García Rivas, J. A., Marc Lacey, Manuel G. Linares, Carlos Millet, Raúl Ochoa Rincón y V.I.C.

En su juventud fue músico en Yucatán y en la ciudad de México. En 1922 ingresó al Conservatorio Nacional de Música, donde fue alumno de Julián Carrillo.

Trabajó como inspector de Enseñanzas Musicales de la Secretaría de Educación Pública, fue profesor en el propio Conservatorio Nacional y desarrolló una relevante actividad como musicólogo y compositor. Durante cuarenta años se dedicó al periodismo con especialización en temas musicales y folklóricos.

En 1942 fundó la *Revista Musical Mexicana*, que editó hasta 1946. Entre sus obras sobresalen los libros *Curso completo de solfeo* (1939), *Historia de la música en México* (1964), *La canción popular en Yucatán 1850-1950* (1970) y *Antología folklórica y musical de Tabasco* (en colaboración con Francisco J. Santamaría), 1952.

Ana S. Cabrera

Nació en Simonca, provincia de Tucumán, Argentina.

Folklorista especializada en la música y la danza tradicionales. En su país editó varios discos y filmes documentales sobre temas folklóricos.

El texto que presentamos en este volumen es un extracto al que hemos puesto por título una frase de la autora del capítulo "La canción y la danza populares en México", de su libro *Rutas de América* (1941).

Rubén María Campos

Nació en Valle de Santiago, Guanajuato, en 1871 y murió en la ciudad de México en 1945.

Fue un reconocido etnólogo y folklorista. Trabajó en el Museo Nacional de Antropología e Historia y dio clases en la Escuela Nacional Preparatoria, el Conservatorio Nacional de Música y la Dirección de Cultura Estética de la SEP. También fue miembro de la Sociedad Folklórica de México.

Es autor de *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México: 1525-1925* (1928), *El folklore literario de México. Investigación acerca de la producción literaria popular: 1525-1925* (1929), *El folklore musical de las ciudades* (1930) y *La producción literaria de los aztecas* (1936).

Pedro Castillo Romero

Nació en Puente de Ixtla, Morelos, en 1929.

Es egresado de la Escuela Normal del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio de la ciudad de México. Ha sido maestro por cuarenta años en escuelas de educación primaria y secundaria de Morelos, Estado de México, Baja California Sur y Nayarit. Reside en este último estado desde 1958 y fue nombrado cronista de la ciudad de Tepic en 1977.

Es autor, entre otros, de los siguientes libros: *Acaponeta, ciudad de las gardenias* (1966), *Historia de Nayarit, I: arqueología* (1968), *La Facultad de Derecho de la Universidad de Nayarit* (1970), *Las plazas de Tepic* (1973) y *Calendario folklórico de las fiestas de Nayarit* (1979).

Efraín de la Cruz

Nació en San Juan Cosalá, Jocotepec, Jalisco, en 1944.

Estudió literatura en el Instituto Salesiano de Artes y Oficios en la ciudad de México. Es egresado del Instituto Federal de Capacitación del Magisterio, en Guadalajara. Cursó la carrera de ciencias de la comunicación en el Instituto Progreso de la ciudad de México y realizó una especialización en educación primaria en el Instituto Marista de Roma.

Ha sido colaborador de la "fuente cultural" y de la sección científica y literaria del *Diario de Guadalajara* y *El Occidental*. También ha trabajado en el Canal 13 de televisión. Es miembro de la Asociación Civil Fray Miguel de Boloña con sede en Cocula, Jalisco. Actualmente ejerce el magisterio como director del Instituto Pestalozzi de Guadalajara.

Ha escrito *El mariachi de los pueblos cocas* (1970), *El folklore jalisciense* (1971), *Apuntes sobre el origen del mariachi* (1971) y *El mariachi coculense* (1981).

Jacobo Dalevuelta

Seudónimo durante años de Fernando Ramírez de Aguilar. Nació en la ciudad de Oaxaca en 1887 y falleció en la ciudad de México en 1953.

Egresado del Instituto de Ciencias y Artes del Estado de Oaxaca. Periodista de *El País*, *El Demócrata*, *El Independiente* y *El Universal*.

Entre sus textos sobre historia y folklore se cuentan *Oaxaca. Sus historias y leyendas* (1922), *Supersticiones, antaño y hogaño, en algunas regiones de Oaxaca* (1925), *Visiones de la guerra de independencia* (1929), *El charro símbolo* (1932) y *Montealbán, mosaico oaxaqueño* (1933).

En 1930 publicó la colección de artículos, ensayos y piezas literarias titulada *Estampas de México*, de la que han sido tomados los artículos que aquí se presentan.

José Ignacio Paulino Dávila Garibi

Nació en Guadalajara en 1888 y falleció en la ciudad de México en 1981.

Obtuvo la licenciatura en derecho por la Universidad de Guadalajara (1915), fue miembro de la Academia Mexicana de Historia, de la Academia Mexicana de la Lengua, de la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica y de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística. En la Universidad Nacional Autónoma de México dio clases de náhuatl, raíces de lenguas indígenas y etimologías.

Es autor de una amplia bibliografía que cuenta con cincuenta y cinco libros y trescientos folletos y artículos, entre los que destacan: *Memorias tapatías. Artículos históricos y tradicionales referentes a Guadalajara* (1920), *Breves apuntes acerca de los chimalhuacanos, civilización y costumbres de los mismos* (1927), *Los idiomas nativos de Jalisco y el problema de los ya desaparecidos* (1945) y *Apuntes para la historia de la Iglesia en Guadalajara* (1961, 1963, 1967 y 1977). Preparó, en colaboración con Higinio Vázquez Santana, el *Calendario bilingüe de fiestas típicas de México* (1931).

José Figueres

Nació en San José, Costa Rica, en 1906 y falleció en la misma ciudad en 1991.

Estudió agronomía en Estados Unidos y durante su juventud se dedicó a dirigir explotaciones agrícolas en su país. Desde entonces estuvo vinculado a la tendencia social demócrata y salió exiliado durante el gobierno de Rafael Calderón Guardia (1940-1944). Participó en 1948 en el alzamiento que condujo a la constitución de la segunda república. Fue presidente de Costa Rica en los periodos 1948-1949, 1953-1958 y 1970-1974.

Salvador, "Chava", Flores

Nació en la ciudad de México en 1921 y murió en 1987.

Estudió en la Escuela de Comercio y Administración. Fue compositor de más de trescientas canciones sobre el folklora y las tradiciones de la capital mexicana; destacan entre ellas: *Los quince años de Espergencia*, *La tertulia*, *Sábado Distrito Federal*, *Ingrata pérfida* y *A qué le tiras cuando sueñas mexicano*. Participó en varias películas y desempeñó el papel estelar en *La esquina de mi barrio* (1957). Entre 1949 y 1952 editó música y la revista *Álbum de Oro de la Canción*. Es autor del libro *Mi barrio y mi pueblo*.

Roberto Franco Fernández

Nació en Ostotipaquillo, Jalisco, en 1930.

Estudió humanidades y filosofía en el Seminario Conciliar de Colima. Fue profesor en escuelas primarias y academias nocturnas municipales. Trabajó como periodista en *Ecos de la Costa*, *Diario de Colima*, *El Nayar*, *El Universal* y *El Occidental*, entre otros diarios. Asimismo, fungió como investigador del patrimonio artístico y monumental en la Casa de la Cultura Jalisciense.

Sobre temas culturales y folklóricos ha publicado *La pintura en Jalisco* (1970), *Monumentos históricos y artísticos de Jalisco* (1971), *El folklora de Jalisco* (1972) y *Calendario de festividades de Jalisco* (1985), este último en dos volúmenes.

Édgar Gabaldón Márquez

Nació en Boconó, Trujillo, Venezuela, en 1921.

Es licenciado en artes (especialidad de periodismo) por la Columbia University (1946). Concluyó su posgrado en periodismo en esa misma universidad en 1947 y ese mismo año cursó estudios sobre problemas internacionales y lengua rusa en la New School for Social Research de Nueva York.

Como periodista ha colaborado en diversas revistas y diarios de Venezuela y México.

Es autor, entre otros, de los siguientes libros: *Venezuela. Su imagen desvelada* (1968), *El México virreinal y la "sublevación" de Caracas, 1810* (1971), *El coloniaje, la formación societaria peculiar*

de nuestro continente (1976), *Los destinos manifiestos. Exploración histórica de la doctrina mística y milenial que ha promovido y justificado los imperialismos* (1977) e *Historias escogidas del mariachi Francisco Yáñez Chico. El libro de los apéndices* (1981). Esta última obra constituye la biografía más detallada, hasta el momento, de un mariachero popular. Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Historia de Venezuela.

Miguel Galindo

Nació en Tonila, Jalisco, en 1883 y murió en la ciudad de Colima en 1942.

Se graduó de médico en la Universidad de Guadalajara y ejerció dicha profesión en Colima.

Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de la Sociedad Antonio Alzate, así como director de Educación Pública del estado de Colima de 1923 a 1925.

En la capital de ese estado estableció la imprenta El Dragón y fundó el periódico del mismo nombre. Entre sus obras de carácter histórico destacan: *Historia de Colima* (1923), *Elementos de historia antigua de Colima. Geografía arqueológica del estado de Colima* (1925), *Historia de la literatura mexicana* (1925) y *Fantasmas de Colima (Folke-Lore)*.

Hemos extractado de sus *Nociones de historia de la música mejicana* (1933) el presente texto. Decidimos ponerle un título que parafraseara al de su libro y, no obstante varias repeticiones, nuestra selección busca respetar los planteamientos originales de este autor.

Juan S. Garrido

Nació en Valparaíso, Chile, en 1902 y falleció en la ciudad de México en 1994.

Llegó a este país en 1932 y adoptó la nacionalidad mexicana veinte años después. Dirigió varias orquestas de baile, de teatro y sinfónicas. Fue columnista de prensa y director de programas de radio y televisión; dirigió durante treinta y seis años el concurso de aficionados de la radiodifusora XEW. Compuso más de quinientas canciones, entre las que destacan *En el agua clara*, *Juan Pirulero*, *Cuando tú me quieras*, *Noche de luna en Jalapa* y *Pelea de gallos en la Feria de San Marcos*. Compuso música para varias películas, entre las

que sobresalen *El tesoro de Pancho Villa*, *María Elena*, *La india bonita*, *Madrecita* y *Calumnia*.

Es autor del libro *Historia de la música popular en México* (1978).

José Gómez Ugarte

Nació en Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán), Jalisco, en 1874 y murió en la ciudad de México en 1943.

Con el seudónimo de El Abate Benigno colaboró en varios periódicos de la capital. Fue director de *El Universal*. Publicó *El pan nuestro de cada día* (1920), *Cuentas de mi rosario* (1922) y *Predicando en el desierto* (1926).

Salvador Gutiérrez Contreras

Nació en Compostela, Nayarit, en 1918.

Estudió solamente la escuela primaria en su ciudad natal, pero se reveló como un prolijo historiador autodidacta, dedicado a los temas regionales. Ha sido miembro de la Academia Mexicana de Genealogía y Heráldica, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de la Real Academia Hispánico-Americana de Cádiz.

Es autor, entre otros, de los siguientes libros: *Geografía física, histórica, económica y política del municipio de Compostela, Nayarit* (1945), *Compostela de Indias, su origen y fundación* (1949), *Los coras y el rey Nayarit* (1974), *El territorio del estado de Nayarit a través de su historia* (1979) y *José María Mercado, héroe de nuestra independencia* (1985). El texto de su autoría que incluimos aquí es un extracto de su libro *Evaristo Lerma Ríos. Noticias biográficas y anécdotas de su vida pintoresca*.

Manuel Horta

Nació en la ciudad de México en 1897 y murió en 1983.

Fue alumno de los pintores Saturnino Herrán y Francisco de la Torre en la Academia de San Carlos. Colaboró como dibujante y articulista en *Arte y Letras*, *Ilustración Nacional*, *Tricolor*, *Álbum Salón*, *Rojo y Gualda*, *El Herald de México* y *Excélsior*. Dirigió *Revista de Revistas* y *Jueves de Excélsior*.

Publicó los textos *Vitrales de capilla* (1917), *Estampas de antaño* (1919), *Vida ejemplar de Borda y miniaturas románticas* (1928), *Ponciano Díaz: silueta de un torero de ayer* (1943), *Siluetas en la niebla* (1977), y póstumamente se editó una antología de sus textos taurinos bajo el título *Patio de cuadrillas* (1988).

Leovigildo Islas Escárcega

Nació en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, en 1895, falleció en la ciudad de México en 1972.

Publicó *Vocabulario campesino nacional* (1945), *Diccionario rural de México* (1961) y, en colaboración con Rodolfo García Bravo, *Diccionario y refranero charro* (1969). Su primera definición de mariachi/ mariache (correspondiente a su *Vocabulario...*) fue corregida, en lo que se refiere al planteamiento etimológico, en la definición proporcionada en su *Diccionario rural...* Ambas se incluyen en este volumen.

Cirilo Marmolejo

Nació en Teocaltiche, Jalisco, en 1890 y falleció en la ciudad de México en 1960.

Creció en la zona jalisciense de Tecolotlán y allí se formó como mariachero. A principios de la década de 1920 se trasladó a la ciudad de México con su grupo de cinco músicos cordófonos. Trabajó como músico ambulante, sin que le faltaran contratos para amenizar fiestas y funciones en los teatros de carpa. Junto con Concepción ("Concho") Andrade fue el iniciador de la tradición mariachera en El Tenampa de la Plaza Garibaldi. Aumentó el número de los integrantes de su conjunto e incorporó instrumentos aerófonos.

Su mariachi fue el segundo en realizar grabaciones para compañías disqueras, las cuales habían principiado con el Cuarteto Coculense en 1908. En 1930 realizó una gira por varios estados norteros; hacia 1931, en *Santa*, inició su aparición en películas y, en 1933, representó a México en la Feria Mundial de Chicago. Luego acompañó en varias ocasiones al general Lázaro Cárdenas durante su campaña política como candidato presidencial y, gracias a su apoyo, obtuvo con su grupo, en 1936, un contrato en el Departamento del Distrito Federal.

Es uno de los músicos que lograron la transformación del mariachi original —cordófono, rústico y regional—, en el mariachi moderno, asociado a los medios de comunicación masiva, con la trompeta como instrumento canónico y ejecutando temas con un estilo que se difundió como nacional.

Otto Mayer Serra

Nació en Barcelona, España, en 1904 y murió en la ciudad de México en 1968.

Su formación musical la obtuvo en Alemania con Albert, Sachs, Wolf y Von Hornbostel. Se doctoró en la Universidad de Greifswald en 1929.

A su regreso a Barcelona trabajó como asesor musical de la editorial Labory durante la guerra civil española colaboró en la sección de música del Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña. Tras la derrota republicana se refugió en Francia y en 1940 llegó exiliado a México. Prestó sus servicios en La Casa de España y luego en El Colegio de México.

Asimismo, colaboró en varias revistas musicales como *Nuestra Música*, *Revista Musical Mexicana* y *Boletín Latinoamericano de Música*; es fundador de la revista *33¹/3* y cofundador de *Audiomúsica*.

Entre sus obras se cuentan: *Die romantische Klaviersonate* (1929), *Cancionero revolucionario internacional* (1937), *Panorama de la música mexicana desde la Independencia hasta la actualidad* (1941), *El estado presente de la música en México* (1946), *Música y músicos de Latinoamérica* (1947) y *La música contemporánea* (1954).

Rafael Méndez Moreno

Nació en Cocula, Jalisco, en 1908 y falleció en un accidente aéreo en 1968.

Estudió en la Universidad de Guadalajara y dedicó su vida a las comunicaciones telegráficas. Fue director general de Telégrafos Nacionales y secretario general del Sindicato Nacional de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas.

Practicó el periodismo durante treinta años en *Excelsior*, *El Popular*, *La Prensa*, *El Día*, *El Universal*, *El Informador* y *El Nayar*, entre otros diarios.

Es autor de *Nacionalización, autonomía y monopolio del sistema de las telecomunicaciones en México* (1945), *En marcha* (1949) y *El telégrafo en el destino nacional* (1967). El ensayo que se incluye en este volumen es un capítulo del elogio a su terruño *Apuntes sobre el pasado de mi tierra* (1961).

Hermes Rafael [Méndez Rodríguez]

Nació en Cocula, Jalisco, en 1943.

Es ingeniero egresado de la Escuela Nacional de Telecomunicaciones con especialización en la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido director de la Escuela Nacional de Telégrafos, coordinador de Estudios del Programa de Automatización de la Red Telegráfica Nacional y presidente de la Asociación de Técnicos de Telégrafos Nacionales.

Actualmente es miembro del Pen Club de Escritores de México, de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, del Instituto Mexicano de Ciencias y Humanidades y de la Asociación Iberoamericana de Periodistas. Ha publicado *Origen e historia del mariachi* (1982), "Vértice Marmolejo" (1986), "La cuna del mariachi por excelencia" (1992) y "El Cuarteto Coculense" (1994).

Margarita Michelena

Nació en la ciudad de Pachuca, Hidalgo, en 1917.

Estudió en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ha colaborado en varios periódicos y revistas, particularmente en *Excélsior* y *Siempre!*

Su obra poética comprende *Paraíso y nostalgia* (1945), *Laurel del ángel* (1948), *Tres poemas y una nota autobiográfica* (1953) y *La tristeza terrestre* (1954).

Fue esposa de Eduardo Cataño Willielmi (1906-1960), pintor originario de Santiago Ixcuintla, Nayarit, quien se especializó en temas costumbristas y en varias ocasiones incluyó en sus cuadros a los mariachis: *¡Arriba Jalisco!* (1940) y *Las mañanitas* (1941). En el poema *Santiagoño mariachero...* dejó una loa a su tierra y a los mariachis de antaño.

José Guadalupe Montes de Oca

Nació en Guadalajara, en 1893 y falleció en la ciudad de México en 1970.

En su ciudad natal fundó las revistas *Letras de Guadalajara* (1907), *Revista Blanca* (1912), *Tierra de Guadalajara* (1913), y *Revista Contemporánea* (1916). En la capital colaboró, como jefe de publicaciones, en el Museo Nacional. Se desempeñó posteriormente como director de Educación en Aguascalientes, secretario del Supremo Tribunal de Justicia de Colima y subdirector de Educación Pública en Jalisco. Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística y de la Sociedad Científica Antonio Alzate.

Es autor de *De esta tierra tapatía (impresiones)* (1923), *Danzas indígenas mexicanas* (1926), *Tlaxcala, la ciudad muerta* (1928), *Mirador* (1936) y *Los museos en la república mexicana* (1936).

Heriberto Moreno García

Nació en Emiliano Zapata, Michoacán, en 1933.

Es licenciado y maestro en historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha sido profesor e investigador de El Colegio de Michoacán y de la Universidad Iberoamericana.

Coautor de *Historia de Jalisco* (1982) y *El territorio nacional* (1982). Autor de *Cotija* (1980), *Guaracha, tiempos viejos y tiempos nuevos* (1980), *Jalisco, esta tierra* (1982) y *Jalisco, perla sobre la arena* (1982).

Salvador Novo

Nació en la ciudad de México en 1904 y murió en 1974.

Fue profesor de literatura e historia del teatro en la Escuela Nacional Preparatoria, jefe del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, director de la Escuela de Arte Dramático, miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y cronista de la ciudad de México.

Dentro de su amplia obra destacan *Ensayos* (1925), *Jalisco-Michoacán. 12 días* (1933), *Nuevo amor* (1933), *En defensa de lo usado* (1938), *Nueva grandeza mexicana* (1946), *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas* (1964), *La vida en México en*

el periodo presidencial de Manuel Ávila Camacho (1965) y La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán (1967).

Enrique Pérez Arce

Nació en El Rosario, Sinaloa, y falleció en Tlaquepaque, Jalisco.

Fue abogado, poeta y periodista. Fungió como director de *El Correo de la Tarde* y del Colegio Civil Rosales, antecedente de la Universidad de Sinaloa.

Durante el periodo de 1950 a 1953 fue gobernador del estado de Sinaloa.

Es autor de *Colores de México. Treinta poemas* (1946) y *Los tribunales de justicia en México* (1947).

Elena Poniatowska

Nació en París en 1933, de madre mexicana. Reside en México desde 1942.

Periodista desde 1953, ha colaborado en *Excélsior, El Día, Novedades, El Nacional, Siempre!, Plural, Vuelta, Nexos, Unomásuno y La Jornada*.

Es autora, entre otros, de los libros *Hasta no verte Jesús mío* (1969), *La noche de Tlatelolco* (1970), *Ay vida no me mereces* (1985), *Nada nadie, las voces del temblor* (1988) y *Tinísima* (1992).

Recibió el Premio Nacional de Periodismo en 1977 y el Premio Manuel Buendía en 1987. Es becaria del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y de la Fundación Guggenheim; ha recibido el doctorado *Honoris Causa* por la New School of Social Research (1994) y la Florida Atlantic University (1995).

Juan Rejano

Nació en Puente Genil, Córdoba, España, en 1903 y murió en la ciudad de México en 1976.

Llegó a nuestro país como inmigrante republicano en 1939 y se nacionalizó mexicano en 1941.

Poeta, periodista (*El Nacional*) y catedrático universitario. Autor de *La esfinge mestiza* (1945).

Aurelio Robles Castillo

Nació en Guadalajara, Jalisco, en 1901 y murió en la misma ciudad.

Se graduó como ingeniero agrónomo en el Armour Institute of Technology y fue además novelista y cineasta. Su novela homónima sirvió de base para el argumento de la película *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1941), con Jorge Negrete en el papel de Salvador Pérez Gómez, el Ametralladora. Dos años después el propio Robles Castillo dirigió la película *El Ametralladora* (1943), cuyo papel estelar ocupó Pedro Infante. Es autor de *Shuncos* (1936), *¡Ay Jalisco, no te rajes!* (1938), *María Chuy* (1939), *Jungla* (1941) y *Los refugiados* (1943).

Francisco Rojas González

Nació en Guadalajara, en 1903 y murió en 1951.

Estudió antropología con Miguel Othón de Mendizábal e ingresó al Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1934; fue un importante colaborador de la obra *Etnografía de México. Síntesis monográficas*, editada por Lucio Mendieta y Núñez (1957).

Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Sociología, la Sociedad Mexicana de Antropología, la Sociedad Mexicana de Folklore y la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

Destacó como escritor con *Historia de un frac* (1930), *Y otros cuentos* (1931), *El pajareador* (1934), *Sed. Pequeñas novelas* (1937), *Chamín y la celda 18* (1944), *Cuentos de ayer y hoy* (1947) y particularmente con *La Negra Angustias* (1944), *Lola Casanova* (1947) y *El diosero* (1952). Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1944.

Dolores Roldán

Nació en la ciudad de México en 1931 y falleció en 1994.

Gran entusiasta de las culturas autóctonas de México, fue colaboradora de la maestra Eulalia Guzmán. Publicó *Teonanacatl (Carnita divina)* (1975) y *Biografía de Ángel María Garibay K. Revelador de la sublime cultura náhuatl* (1985).

Adolfo Ruiz Cortines

Nació en la ciudad de Veracruz en 1890 y murió en dicho puerto en 1973.

Se trasladó a la ciudad de México en 1912 y participó en el bando carrancista durante la guerra revolucionaria, llegando al grado de capitán segundo. Al concluir la Revolución inició su carrera en la administración pública, de tal manera que en 1935, durante el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas, fue nombrado oficial mayor del Departamento del Distrito Federal, cuyo titular era el general Aarón Sáenz.

Luego se asoció con el político veracruzano Miguel Alemán y fue diputado federal por su estado, y en 1944 fue electo gobernador del mismo. En 1948, precisamente durante el periodo presidencial de Alemán, fue nombrado secretario de Gobernación y, luego, lo sucedió como presidente de la República de 1952 a 1958.

Victoriano Salado Álvarez

Nació en Teocaltiche, Jalisco, en 1867 y murió en la ciudad de México en 1931.

En Guadalajara estudió en el Liceo de Varones y en la Escuela de Leyes, donde se graduó en 1890.

Fue periodista en el *Diario de Jalisco*, el *Correo de Jalisco*, *El Imparcial*, *El Mundo Ilustrado*, *La Prensa* (de San Antonio, Texas), *La Opinión* (de Los Ángeles, California), *El Diario de Yucatán*, *El Informador*, *Excelsior* y *El Universal*.

Ocupó la cátedra de literatura en la Escuela Nacional Preparatoria y desde 1908 fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua.

Desempeñó cargos judiciales en su estado natal, fue diputado y senador, secretario de Gobierno del estado de Chihuahua, primer secretario de la embajada de México en Washington y ministro plenipotenciario de México en Guatemala, El Salvador y Brasil.

En el campo de la filología publicó, en 1924, *Mexicanismos supervivientes en el inglés de Norteamérica*, y veintiséis años después de su fallecimiento apareció *Minucias del lenguaje*. No obstante que su intento filológico sobre la palabra "mariachi" se publicó *post mortem* en este último libro, lo fechamos alrededor de 1930, pues en él se menciona el texto de Jacobo Dalevuelta, que data de ese mismo año, y el autor falleció al año siguiente.

Francisco Sánchez Flores

Nació en 1910 en la villa de Tlajomulco, Jalisco, y falleció en Guadalajara en 1989.

Desde niño conoció en su pueblo los mariachis tradicionales y de sus padres y abuelos recibió información sobre la realidad de estos conjuntos en el siglo XIX.

Estudió la carrera de medicina en la Universidad de Guadalajara, donde se graduó en 1950.

Desde la década de los cuarenta se dio a la tarea de promover el mariachi tradicional —el original—, ante la arrolladora difusión del mariachi moderno. Fue miembro de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística de Jalisco, de la Corresponsalía del Seminario de Cultura Mexicana y de la Sociedad Jacobo Gálvez.

Dentro de la colección Música de las Danzas y Bailes Populares de México, a cargo de FONADAN, ha editado tres discos con sus respectivos folletos: *El mariachi sin trompetas* (volumen V), *Arcángeles entre valsos, chotes y menuetes* (volumen XV) y *Sones de mariachi, a la manera antigua* (volumen XVI). Asimismo, es autor del libro *Danzas fundamentales de México*, también editado por FONADAN.

Francisco J. Santamaría

Nació en Cacaos, Tabasco, en 1886 y murió en Veracruz en 1963.

Fue profesor normalista y abogado, lexicógrafo, historiador y biógrafo. Fungió como miembro de la Academia Mexicana de la Lengua desde 1954.

Dentro de sus trabajos sobre lexicografía se cuentan: *Americanismo y barbarismo* (1921), *Glosa lexicográfica* (1926), *Ensayos de críticas del lenguaje* (1941), y sus dos obras clásicas: el *Diccionario general de americanismos*, en dos volúmenes (1942) y el *Diccionario de mejicanismos* (1959).

La definición de mariachi/mariache que aquí presentamos fue planteada por el autor en su primer diccionario; en el segundo se reprodujo sin modificaciones importantes, con un añadido de referencias bibliográficas.

Gutierre Tibón

Nació en Milán, Italia, en 1905 y reside en México desde 1940.

Ha sido profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Dentro de los temas de filología, antropología e historia ha escrito los siguientes libros: *Diccionario etimológico de los nombres propios de personas* (1956), *Pinotepa Nacional: mixtecos, negros y triques* (1961), *Historia del nombre y de la fundación de México* (1975), *El ombligo como centro cósmico y el ombligo como centro erótico* (1981) y *El chalchihuite: mito y magia del jade mexicano* (1983).

En 1962 inició el proyecto de la *Enciclopedia de México*, de la que fungió como director y cuyos tres primeros volúmenes editó (1966-1968).

Gregorio Torres Quintero

Nació en la ciudad de Colima en 1866 y falleció en la ciudad de México en 1934.

Se graduó como preceptor de Primer Orden en 1883 y como profesor normalista en 1891. Trabajó como profesor en su estado natal y fungió como jefe de Educación e inspector general de los establecimientos de Educación.

Destacó como pedagogo, historiador y folklorista. Publicó *México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano* (1921), *La patria mexicana, elementos de historia nacional* (1922), *Mitos aztecas* (s.f.), *Fiestas y costumbres aztecas* (1927) y *Cuentos colimotes (descripciones, cuentos y sucesos)* (1931).

Silvestre Vargas

Nació en Tecalitlán, Jalisco, en 1901 y falleció en la ciudad de México en 1987.

Se formó en la tradición campesina y musical de su tierra y aprendió a tocar con un violín de carrizo. En 1921 ingresó como violinero en el mariachi que había fundado su padre, Gaspar Vargas, en 1898; se trataba de un mariachi tradicional típico, integrado por dos violines, arpa y guitarra de golpe. En 1932 se hace cargo del grupo

y realiza una gira a Tijuana con el conjunto uniformado de traje de manta, ceñidor y sombrero de palma; fue entonces cuando añadió un violín al conjunto.

En 1934 el Mariachi Vargas fue contratado por el gobierno del estado de Jalisco para tocar en la toma de posesión presidencial del general Lázaro Cárdenas y entonces se presentó con traje de "medio charro": pantalón charro, camisa con moño y sombrero de palma; el grupo se agrandó a ocho elementos: cuatro violines, dos guitarras, guitarrón y arpa.

Pronto debutó en la radiodifusora XEW. En 1937 participó en la película *Así es mi tierra*, estelarizada por Mario Moreno Cantinflas y en 1938 inició sus giras por América Latina, Estados Unidos y Europa.

El Mariachi Vargas de Tecalitlán, como acabó designándose el conjunto de Silvestre Vargas, tuvo el papel más importante en la conformación del mariachi moderno. Tardíamente, en relación con otros grupos, se vio obligado a incorporar la trompeta y hasta la fecha es de los pocos mariachis que mantienen el arpa como instrumento característico.

Higinio Vázquez Santana

Nació en Atemajac de las Tablas (hoy de Brizuela), Jalisco, en 1886 y falleció en Managua, Nicaragua, en 1962.

Egresó de la Escuela Normal de Guadalajara en 1912. Fue catedrático (entre otras instituciones, de la Universidad Nacional Autónoma de México), periodista (director de la revista *Sursum* y del periódico masón *Acción*) y funcionario (llegó a ser director del Instituto Nacional de Bellas Artes durante el gobierno del presidente Pascual Ortiz Rubio y después oficial mayor de la Secretaría de Educación Pública).

Entre su numerosa bibliografía destacan, en el ámbito de los estudios folklóricos, *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados* (s.f.), *Canciones, cantares y corridos mexicanos coleccionados y comentados*, tomo II (1925), *Historia de la canción mexicana. Canciones, cantares y corridos coleccionados y comentados*, tomo III (1931), *Fiestas y costumbres de México*, en dos volúmenes (1940 y 1953) y *La charería mexicana* (1950). Preparó, en colaboración con José Ignacio Dávila Garibi, un ensayo sobre *El carnaval* (1931).

Erico Verissimo

Nació en Porto Alegre, Brasil, en 1905 y murió en dicha ciudad en 1975.

Fue un novelista destacado que llegó a México en 1953 como funcionario de la Organización de Estados Americanos. Su obra *México. Historia de un viaje* (1957) es el testimonio de su estancia en nuestras tierras. Escribió también *Clarissa* (1933), *Caminhos cruzados* (1935), *O resto é silencio* (1943), *O continente* (1950), *Noite* (1954), *O arquipélago* (1961), *Senhor embaixador* (1965) y *Um incidente em Antares* (1972).

René Villanueva

Nació en la ciudad de Oaxaca en 1933.

Realizó estudios de historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y de pintura en la Escuela de La Esmeralda y la Academia de San Carlos.

Productor del programa radiofónico "Letra y música en América Latina", de 1969 a 1979 en Radio UNAM, de 1979 a 1983 en Radio Educación y de 1989 a 1993 en el Instituto Mexicano de la Radio. Cofundador del grupo Los Folkloristas con quien ha presentado múltiples conciertos en México y en otros países y ha editado 24 discos LP y 10 CD, entre los que destacan: "México: horizonte musical" (1990), "Nuestra América negra" (1990), "Viaje por Latinoamérica" (1991), "25 años: repertorio de Bellas Artes" (1991), "Concierto de aniversario: repertorio del Teatro de la Ciudad" (1991), "Coplas y tonadas" (1993), "Los Folkloristas" (1993) y "México" (1994).

Ha sido director de la Fonoteca y de la serie de discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1985-1988). En 1994 publicó *Cantares de la memoria. 25 años de historia del grupo Los Folkloristas, alma y tradición de la música popular mexicana*.

José Guadalupe Zuno

Nació en la hacienda de San Agustín, La Barca, Jalisco, en 1891 y falleció en 1980.

Estudió en el Liceo de Varones de Guadalajara, en la Academia de San Carlos de la ciudad de México y en la Universidad de Guadaluja-

ra, donde se graduó de abogado en 1931. Es cofundador del Centro Bohemio (1912) y de la misma Universidad de Guadalajara (1925).

Fue además pintor, periodista (colaboró en *Prensa Unida*, *Gil Blas*, *La Sátira*, *Rigoletto*, *30-30* y *Basilio*, entre otras publicaciones) y político (diputado federal, presidente municipal de Guadalajara, gobernador del estado de Jalisco y director del Museo Regional de Guadalajara).

En el campo del folklore publicó *Las lacas michoacanas* (1954), *Historia de las artes plásticas en Jalisco* (1957), *Las artes populares en Jalisco* (1957), *El Museo Regional de Guadalajara* (1957), *Historia de las artes plásticas en la revolución mexicana* (1961) y *Guía del Museo Regional de Guadalajara* (1969).

Los mariachis de mi tierra

—con un tiraje de 2000 ejemplares—

Se terminó de imprimir en el mes
de marzo de 1999.

El cuidado de la edición estuvo a cargo
de la Dirección General de Culturas
Populares.



Centro de
Información y
Documentación

Alberto Beltrán



002971

El conocimiento acerca del mariachi no corresponde a su popularidad. Si bien desde 1981 han aparecido cuatro libros que lo abordan expresamente, la mayor parte de los textos que se refieren a esta manifestación musical están dispersos y son de difícil acceso. La presente antología inicia en el año de 1925 que marca un parteaguas en los escritos sobre el mariachi, pues hasta entonces únicamente se contaba con fuentes, escritas y gráficas, que hacían referencia a esta tradición de manera incidental. Esta compilación de textos periodísticos de aficionados, poetas, folkloristas, literatos, filólogos, músicos, mariacheros, historiadores y musicólogos, es el primer tomo de una trilogía cuyo objetivo es dar a conocer un compendio de los escritos mariachísticos.

CULTURAS
POPULARES
DE MEXICO

 **CONACULTA**
CULTURAS POPULARES



01
9 789682 974465