



La plegaria musical del mariachi
Velada de minuets en la catedral de Guadalajara
(1994)



© y ® INAH, México, 2006
1a. reimpresión, 2007

Instituto Nacional de Antropología e Historia,
Córdoba 45, Col. Roma, 06700, México, D.F.

ISBN: 968-03-0218-0
Hecho en México

www.sub_fomento.cncpbs.inah.gob.mx
www.inah.gob.mx
Tel. 5550 9714

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra,
por cualquier medio, sin autorización escrita de sus editores.

**Fonogramas que integran la serie de la Fonoteca
del Instituto Nacional de Antropología e Historia**

- 01 Testimonio musical de México
- 02 Danzas de la Conquista
- 03 Música huasteca
- 04 Música indígena de los Altos de Chiapas
- 05 Música indígena del noroeste
- 06 Sonos de Veracruz
- 07 Michoacán: sonos de Tierra Caliente
- 08 Banda de Tlayacapan
- 09 Música indígena de México
- 10 Sonos y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
- 11 Música del Istmo de Tehuantepec, Oaxaca
- 12 Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
- 13 Canciones de la Intervención francesa
- 14 Música de los huaves o mareños
- 15 Sonos de México. Antología
- 16 Corridos de la Revolución. Volumen 1
- 17 Música campesina de los Altos de Jalisco
- 18 El son del sur de Jalisco. Volumen 1
- 19 El son del sur de Jalisco. Volumen 2
- 20 Corridos de la Rebelión Cristera
- 21 Música de la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca
- 22 Tradiciones musicales de La Laguna
 - La canción cardenche
- 23 In Xóchitl in cuācatl
 - Cantos de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
- 24 Abajeños y sonos de la fiesta purépecha
- 25 Stidza rinda guendanabani ne guenda guti sti binni zaa
 - Canciones de vida y muerte en el istmo oaxaqueño
- 26 Corridos zapatistas
 - Corridos de la Revolución mexicana. Volumen 2
- 27 Fiesta en Xalatlaco
 - Música de los nahuas del Estado de México
- 28 Lani Zaachilla yoo
 - Fiesta en la casa de Zaachila
- 29 Tesoro de la música norenstense
- 30 Voces de Hidalgo
 - La música de sus regiones. Volúmenes 1 y 2
- 31 Dulcería mexicana, arte e historia
- 32 Música popular poblana
 - Homenaje a don Vicente T. Mendoza
- 33 Soy el negro de la costa...
 - Música y poesía afromestiza de la Costa Chica
- 34 Festival costeño de la danza
- 35 Los concheros al fin del milenio
 - Homenaje al antropólogo Guillermo Bonfil Batalla
- 36 No morirán mis cantos... Antología. Volumen 1
- 37 Suenen tristes instrumentos
 - Cantos y música sobre la muerte
- 38 Atención pongan señores...
 - El corrido afromexicano de la Costa Chica
- 39 A la trova más bonita de estos nobles cantadores...
 - Grabaciones en Veracruz de José Raúl Hellmer
- 40 La Banda Mixe de Oaxaca
 - La tradición musical de un pueblo en la ciudad de México
- 41 K'i'ichkelem Tata Dios
 - Música ritual del oriente de Yucatán
- 42 Guelaguetza
 - Dar y recibir; tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
- 43 Evocaciones de la máquina parlante
 - Albores de la memoria sonora en México
- 44 Manuel Pérez Merino
 - Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
- 45 Xochipitzahua, flor menudita
 - Del corazón al altar, música y cantos de los pueblos nahuas
- 46 Yúmare o' oba
 - Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
- 47 La plegaria musical del mariachi
 - Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (1994)

La plegaria musical del mariachi
Velada de minuets en la catedral de Guadalajara
(1994)

Jesús Jáuregui

Testimonio Musical de México

47

Instituto Nacional de Antropología e Historia



❁ 1. ¿DEL MINUET FRANCÉS A LOS MINUETES MARIACHEROS?

El *minuet* había aparecido en la corte de Luis XIV, durante la década de 1660, y pronto fue reconocido como la danza social aristocrática más elegante (Little, 1980: 353). Los minuets eran, durante la segunda mitad del siglo XVII y la primera del XVIII, básicamente un género secular y dancístico (Sachs, 1944 [1937]: 393-427). “En España y Portugal, donde el minuet era una danza cortesana generalizada, los estilos dancísticos nativos lo infiltraron, como en el caso del ‘minuet afandangado’ [1758]” (Little, 1980: 354).

El minuet danzario pasó de España a sus colonias. “En la Nueva España se bailó un repertorio muy extenso. En un manuscrito guanajuatense del siglo XVIII encontramos [...] los minuets: ‘de trompas, del soldado, amoroso, afectuoso y el cisne’” (Ramos Smith, 1979: 41). “Otro manuscrito, novohispano, de la primera mitad del siglo XVIII, nos ofrece, entre otras, las siguientes danzas: ‘[...] minuet de las fugas, [...], minuet que se toca después del buré de Fustamberg, [...], minuet para los aficionados, minuet guastala, [...], minuet de Ansou, [...] y minuet de pichiforte’” (ibídem: 41).

Por otra parte, en 1968, Samuel Martí encontró en la Biblioteca del Southwest Museum de Los Ángeles un manuscrito donado por la investigadora Eleanor Hague. “El manuscrito Hague es de singular interés porque consiste en dos colecciones de música anotada por dos o más copistas entre los años 1772 y 1829” (Martí, 1969: 26). “En ambas colecciones predominan los minuets lo cual parece señalar que éste fue el baile favorito de la época...” (ibídem: 29). “...muchos de los bailes tienen las direcciones para su ejecución o sea su coreografía” (ibídem: 26).

“El minuet probablemente fue incluido en las sinfonías por compositores italianos desde principios del siglo XVIII; como movimientos denominados ‘tempo di minueto’ frecuentemente cerraba las oberturas de las óperas...” (ibidem: 356). Pero no es sino hasta la segunda mitad del siglo XVIII cuando los minuets son desplazados en las cortes europeas, en tanto género danzario, por la contradanza (Sachs, 1944 [1937]: 399-400) y, sobre todo a partir de las composiciones de Franz Joseph Haydn (1732-1809), adquieren la característica de “música instrumental” (*Enciclopedia Universal Ilustrada Europea Americana*, XXXV, 1979 [1958]: 723).

No es probable que antes de esta mutación, que los convierte en música para ser escuchada por una audiencia estática, los minuets fueran difundidos por los misioneros y adaptados por los músicos populares novohispanos, de tal manera que llegaran a constituir el género religioso fundamental del mariachi. Aunque sí es plausible que avanzado el inicio del siglo XVIII, cuando ya existían versiones instrumentales de minuets, éstos fueran enseñados por los misioneros en calidad de plegaria musical.

* * *

“...de la fusión de los diversos aires profanos de los conquistadores [la soldadesca y los colonizadores [provenientes] de las diferentes provincias españolas] y de los misioneros [franciscanos, agustinos, dominicos, jesuitas, etcétera], así como de la música religiosa, litúrgica y no litúrgica de los evangelizadores [al realizarse el cruce de la música religiosa ceremonial y profana de los indios con lo extranjero], empezaron a formarse los variados mestizajes que han originado la rica música regional del México actual...” (Baqueiro Foster, 1964: 50 y 533-534).

De esta manera, al mismo tiempo que conformaban, durante los siglos XVIII y XIX, los sones y jarabes, los músicos populares del amplio Occidente de México fueron modelando otro género especial para tocarse en las ocasiones religiosas. Así, con base en las melodías de la época barroca europea –y en combinación con melodías y ritmos autóctonos, de origen africano y en menor medida asiáticos– se fueron forjando las piezas melódicas que se utilizarían para la comunicación con “el otro mundo” en el contexto del catolicismo popular mestizo y en el ámbito de las religiones amerindias contemporáneas. Un proceso semejante y paralelo tuvo lugar en la vertiente del Golfo de México.

* * *

“Por un inventario fechado en 1784, sabemos que el archivo musical de la capilla [de música de la catedral de Durango] (aparte de la música de uso diario para los servicios religiosos que estaba contenida en grandes volúmenes) constaba de 492 composiciones, a saber:

42 misas de diferentes autores,
14 instrumentaciones para vísperas,
54 salmos,
13 ministriles de horas, tercia y nona,
26 lamentaciones, motetes y demás, alusivas a la Cuaresma,
4 tedeum,
17 salves,
8 himnos,

3 letanías,
11 oficios y responsorios de difuntos,
4 invitatorios para maitines,
66 arias,
6 ofertorios,
7 duetos,
57 oberturas, de varios autores,
1 ópera con doce sonatas, y
159 villancicos de Navidad” (Antúnez, 1970 [1951]: 25-26)

En el listado por autor se añaden los siguientes géneros musicales: Ave María (ibídem: 36), copla (ibídem: 37), Miserere (ibídem: 37), responsorios (ibídem: 39, 41 y 45), canto (ibídem: 40), loas (ibídem: 43 y 46), motete (ibídem: 44), acto de contricción (ibídem: 45), ofertorio (ibídem: 45), Magnificat (ibídem: 45) y lamentaciones (ibídem: 45). También se hace referencia a “...varias composiciones no clasificadas... (ibídem: 38, 40, 41 y 42).

Además de obras de los maestros de capilla y organistas de la propia catedral de Durango (ibídem: 33, 37, 43, 44 y 45), compositores originarios de Durango (ibídem: 42) y piezas anónimas (ibídem: 36 y 37), se incluyen obras de arpistas de la catedral de Valladolid (ibídem: 36 y 38), músicos y maestros de capilla de la Ciudad de México (ibídem: 38, 39, 43, 45 y 47), organistas y maestros de capilla de la catedral de Guadalajara (ibídem: 39 y 44), así como “...algunas obras europeas. Los pedidos de música los hacía el cabildo duranguense por medio de apoderados que tenía en México y en Madrid, los que se entendían con los libreros de Cádiz” (ibídem: 26).

Aunque no aparece ninguna pieza con el nombre de minué, como tampoco se encuentra música con dicho título en el índice del archivo musical de la catedral de México a mediados del siglo XVIII (Saldivar, 1934: 115-123), es necesario el análisis musicológico de las obras religiosas que entonces estaban de moda, para poder excluir la existencia de fragmentos que sí correspondían al estilo del minuet. En este sentido, con base en el catálogo del archivo musical del siglo XVIII del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid –que “...fue para nuestro medio lo que fueron para Europa los primitivos ‘conservatorios’” (Bernal Jiménez, 1939: 11)– este autor concluye “que nuestros músicos del setecientos trabajaban ya con aplomo y galanura las formas sonata, suite o fuga” (ibídem: 14). Asimismo, plantea que la segunda parte de la Sonata en Mi Mayor, anónima, es un Minué magestuoso” (ibídem: 19).

También se debe mantener la hipótesis de que algunos misioneros hayan introducido los minués de manera directa entre sus evangelizados. Pero también queda claro que:

El pueblo que asistía a las funciones religiosas, aprendía de memoria la música y letra de los villancicos que le gustaban. Éstos se convertían así en canciones populares que luego se trasmitían a otros lugares en los que se conservaban oralmente, aunque un tanto desfiguradas. El autor de este trabajo –que recorrió gran parte del estado de Durango– escuchó (1938-1940) en varios pueblos y rancherías de la sierra [...] dos canciones [“¡Trinad, avecillas!, ¡Clarines, respirad!” y “¿A dónde vas pastorcica?”] que le llamaron la atención por su cierto toque culterano y que más tarde pudo identificar como villancicos compuestos por don Bernardo Abella y Grijalba, maestro de capilla de música de la catedral de Durango, a fines del [siglo] dieciocho [entre 1780 y 1785]” (ibídem: 31-32).

En este sentido, las piezas de la producción musical mexicana del siglo XIX habían sido creadas por “...compositores románticos de alta categoría, hasta que se convirtieron en bienes culturales de nivel decaído (*herabgesunkenes Kulturgut*) que iban a vegetar y sobrevivir en las clases inferiores durante muchos decenios, cuando el gran arte musical ya había experimentado toda una serie de transformaciones radicales. [...] Por lo general, este proceso se repite siempre, cuando un estilo determinado acaba por imponerse a lo largo de la práctica musical de una época y empieza a ser ‘liquidado’” (Mayer-Serra, 1941: 73).

De esta manera se explica la amplia difusión del minuete, al menos en lo referente al nombre –aunque no necesariamente a su contenido rítmico y melódico entre las clases populares y los grupos indígenas, ya que “...la figura europea que más prestigio tenía y más influencia ejerció sobre los compositores mexicanos hasta los primeros decenios del siglo XIX, fue, indudablemente, Haydn. Al finalizar el siglo precedente [XVIII], ya eran conocidas en México las obras instrumentales del estilo clásico, como lo prueba una factura de libros, introducidos por Veracruz, en la cual figuran, entre muchas piezas religiosas [...] 18 [sinfonías] de Haydn...” (Mayer-Serra, 1941: 64).

“El contenido de un cuaderno de lecciones [...] del año 1804, recopilado ‘para el uso de D[ña] María Guadalupe Mayner’, es harto significativo para comprender el repertorio de piezas que estaba entonces en boga entre los aficionados a la música. Después de algunos ejercicios muy sencillos, siguen [...] algunos *minués* y *contradanzas* encantadores, sin indicación de autor, pero inconfundiblemente de escritura haydniana; la parte más importante del cuaderno está dedicada a varias marchas patrióticas [y] numerosas sonatas de Haydn...” (ibídem: 65).

De hecho, “Todas estas características [de la música en México de principios del siglo XIX] están resumidas en una composición de [José Manuel] Aldana [(1758-1810) ministro del coro de la catedral metropolitana, pero que se dedicaba a otra clase de actividades musicales fuera de la órbita religiosa; de hecho era atrilista de la orquesta del Coliseo (Baquero Foster, 1964: 530)] que contiene este cuaderno. Su *Minuet de variaciones* [...] revela una perfecta asimilación del clásico estilo vienés” (ibídem: 66).

Por otra parte, “...los bailes y canciones del país tenían ya un lugar fijo, hacia finales del siglo XVIII, en los intermedios teatrales, que, junto con cortas piezas dramáticas o musicales, constituían la folla [‘diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música’ (Olavarria y Ferrari, 1895, I: 173)]” (ibídem: 106).

“El cuadro de bailes y canciones en el teatro de aquella época [el fin del periodo colonial] es [...] muy variado y ofrece todas las características de una fase de transición: los temas pintorescos del ‘folklore’ nacional despertaron ya una gran curiosidad, sin que se hubiesen liquidado las formas bailables netamente cortesanas y europeas. El carácter transitorio de toda esta práctica escénico-musical se patentiza, además, por una serie de formas híbridas, de una entremezcla muy curiosa de tipos heterogéneos, como lo constituyen el ‘minué afandangado’, los llamados minué *te-chét o congot* (o congó)...” (ibídem: 107).

Sin embargo, no existen análisis musicológicos que permitan demostrar siquiera que en los minuets campesinos mariacheros se encuentran las características melódicas, armónicas y rítmicas de los *minuets* europeos de los siglos XVII y XVIII, o de los novohispanos y mexicanos decimonónicos, o siquiera algunas herencias de ellos. Por fortuna, recientemente se ha presentado un proyecto de investigación que abordará –en términos musicológicos, tanto en la vertiente diacrónica como en la sincrónica– la hipótesis de que el minué europeo sería el “antecesor común y matriz”, esto es, que “...el minué europeo deriva en el minuete [mestizo, indígena y afromestizo] que hoy conocemos” (Guerrero, 2006: 12), de tal manera que “...el minué o minuetto europeo sufrió un proceso de pidginización [conformación de un sistema musical provisorio surgido de la fusión por contacto de dos o más patrimonios culturales] y de criollización [en la fase final de la transculturación] hasta convertirse en una tradición musical independiente que trascendió a su progenitora” (ibídem: 13).

En nuestra opinión, en espera de la demostración en sentido contrario, mantenemos la hipótesis “nominalista-clasificatoria” –derivada de la opinión de los antiguos mariacheros nayaritas, en la década de 1980 (Jáuregui, 1987 [1984]: *passim*)–, en el sentido de que, con la difusión del nombre “minuete” (o sus variantes binuete, menuete, etcétera) a finales del siglo XVIII y principios del XX, tuvo lugar la asociación de una función (música para ser escuchada con una postura estática) con un “género” en construcción (contrastante con los jarabes y sones, que se zapateaban), constituido como plegaria musical, dentro de los sistemas musicales novohispanos. No se recibió, así, un estilo musical, sino una etiqueta, que se acomodó dentro del nuevo universo cultural.

Lo más probable es que, a la postre, la denominación de “minuete” se haya aplicado a una variedad dispareja de piezas con la sola condición de que éstas llegaran a ser aceptadas –en cada situación– para ser tocadas en el ámbito religioso y que presentaran, de alguna manera y en cada subregión, un contraste con la música “de raspa”, “de borrachera”, “de ‘jolgorio’” “de fandango”. Aunque los préstamos y transformaciones entre la música de ambos ámbitos –el religioso y el secular– deben haber sido una práctica común. Así, no es raro encontrar, en el presente etnográfico del siglo XX –en calidad de minuetes– adecuaciones de sones-jarabes, variantes de sones de danzas religiosas y adaptaciones de polkas, marchas, pasodobles, valsos, “chotes” (chotices), etcétera.

A principios del siglo XXI, la categoría musical “minuete” se ha mantenido –en la macroregión del mariachi– asociada a una variedad de transformaciones musicales, cuyo análisis está aún por realizarse y dentro de las cuales se presentan lunares geográficos en los que este género religioso está asociado a la danza; punto que se tratará más adelante.

❁ 2. EL “PENSAMIENTO SALVAJE” COMO FUNDAMENTO PARA LA RESISTENCIA A LA DOMINACIÓN CULTURAL

“Todo el sistema en su conjunto –del cual, como se ha demostrado [Jáuregui, 1987 (1984): 99-110], el mariachi tradicional es tan sólo un elemento [junto con el subsistema de danza-teatro y el de llamadas]– forma parte de un complejo de hechos culturales que denominamos *folklóricos* y cuya unidad estriba en dos vertientes de determinación: una intrínseca, por su modo de operar, otra extrínseca, por su ubicación en el contexto social.

Por un lado, se trata de hechos que responden a una manera específica de conformación y reproducción simbólicas, que Lévi-Strauss ha definido como ‘pensamiento salvaje’. En este tipo de procedimientos cognocitivos-técnicos-estéticos no se utilizan conceptos abstractos, sino operadores lógicos concretos, que remiten de inmediato a las cualidades sensibles. Esta manera ‘salvaje’, no-domesticada, del pensamiento, supone una tradición *oral-gestual*, ajena a la escritura...” (Jáuregui, 1987 [1984]: 106).

“Este ‘pensamiento salvaje’ se expresa siempre por medio de un repertorio siempre heteróclito: amplio, pero limitado. Con él es capaz de ejecutar tareas diversificadas, sin exigir para cada una de ellas, como requisito, determinadas materias primas o instrumentos concebidos específicamente para dicho proyecto. Así, el inventario de sus medios sólo se define por su instrumentalidad: dispone, en todos los casos, únicamente de residuos de construcciones y destrucciones anteriores, que se constituyen en ‘operadores’ utilizables indistintamente en el seno de un tipo de relaciones. No es de extrañar, por esto, que los valeses, que a principios del siglo XIX eran [denunciados ante] la inquisición novohispana por ‘obscenos’ (Robles Cahero, 1984: 29 y 41-42), en la época del porfiriato ya hubieran llegado a constituirse en auténticas plegarias musicales, homologables funcionalmente a los minuetes. Aunque ya desde aquel entonces se tocaban en las iglesias:

“El sábado anterior –escribe un lector indignado al editor del Diario de México [8, II, 1806]– concurrí casualmente a la Iglesia de San Juan de Dios, a la hora en que tales días se canta la salve...Pero ¡qual fue mi sorpresa, quando oí tocar en los intermedios de órgano toda clase de piezas profanas [...]! ¡Qué contraste tan extraordinario aquel: *gementes et flentes in ac lacrimarum valle*, con un *wals*, lleno de

pasos retozones, de juguetillos arbitrarios [...] Yo aseguro que muchas de las personas concurrentes mejor tendían la imaginación en el bayle donde oyeron y baylaron este o el otro son, que en el templo del Señor [...] quizá no aventuro mucho en decir que más bien a la diversión que al culto, se debe la numerosa concurrencia que se advierte en la iglesia” (ápuđ Mayer-Serra, 1941: 63).

En este tipo de producción simbólica, las creaciones son siempre ordenamientos nuevos de elementos ya preexistentes; se utiliza una ‘colección de residuos’, cuyos componentes están ya de alguna manera ‘preconstrañidos’ y cuya posibilidad de utilización depende de su permutabilidad por otros elementos en una función vacante, de tal manera que su elección acarreará la reorganización total de la estructura. Se elaboran, en síntesis, nuevos conjuntos estructurados, no directamente a partir de otros conjuntos estructurados, sino utilizando residuos y restos de acontecimientos.

El sistema del mariachi tradicional está integrado por segmentos de distintos ‘patrimonios culturales’, que “...jamás poseen singificación intrínseca; su significación es ‘de posición’, función de la historia y del contexto cultural, por una parte, y, por otra parte, del sistema en el que habrán de figurar’ [Lévi-Strauss, 1964 (1962): 87]” (Jáuregui, 1987 [1984]: 108).

“Por otro lado, los hechos que llamamos folklóricos existen sólo en contextos de sociedades complejas, donde la heterogeneidad cultural asume al interior el carácter de dominación-resistencia entre grupos sociales. Se trata de hechos que se aglutinan por su posición relacional, pues presentan un carácter de *alteridad* y de *subordinación* al interior de determinadas formaciones socioculturales. Los hechos folklóricos son, entonces, ‘ajenos’, diferentes, ‘otros’, con respecto a las característi-

cas culturales consideradas como *standard* u oficiales. Estas concepciones y prácticas se encuentran, así, en una situación de ‘inferioridad subalterna’ en relación con las que son hegemónicas, esto es, las de los grupos dominantes (política, económica y culturalmente). No obstante que los estratos ‘culto’ y ‘popular’ están ligados por una tupida red de intercambios, de ‘préstamos’ y de condicionamientos recíprocos, su principal relación se centra en el eje de la dominación, por una parte, y de la resistencia, por la otra” (Jáuregui, 1987 [1984]: 109).

En este punto es oportuno recordar algunas quejas de las élites en contra del mariachi. El semanario *El Litigante. Periódico de legislación, jurisprudencia y variedades* era publicado por el abogado y notario Cenobio I. Enciso en Guadalajara entre 1881 y 1901. En su edición correspondiente al 10 de enero de 1888 apareció, en la sección denominada “Gacetilla”, la noticia siguiente:

“-Los días de función en Apolo, molesta la empresa de ese teatro a los vecinos, con hacer que todo el día toque en la calle un miserable y ridículo mariachi, y la tambora se oye a 400 varas a la redonda... ¿Tiene la bondad el Señor Jefe Político de impedir ese abuso?” (*El Litigante*, V, 1, 10 de enero de 1888: 8).

De nuevo, *El Litigante*, ahora subtítulo como *Revista de legislación, jurisprudencia y variedades*, publicó en su sección “Gacetilla”, del 15 de noviembre de 1896, una interesante nota acerca de la población de La Barca:

“Durante nueve días del mes de octubre, se estuvo permitiendo que se quemaran en la plaza varios *toritos* encohetados, y que un miserable *mariache* recorriera la población, desvelando y molestando gravemente a los vecinos” (*El Litigante*, VIII, 2, 15 de noviembre de 1896: 20).

Específicamente sobre los sepelios de angelitos, queda la siguiente crónica de mediados del siglo XIX:

“Las costumbres basadas en ideas absurdas de preocupaciones religiosas, han desaparecido allí [en Colima]; pero todavía hemos visto una que creemos de nuestro deber participar a nuestros lectores.

Ha sido idea muy antigua de todo el pueblo bajo de nuestra República, hacer bailes o ‘velorios’ a los niños cuando se mueren. Dicen que siendo inocentes van al cielo, y que nadie debe entristecerse al ver a un ser querido abandonar este valle de lágrimas [...]. Esta idea, como todas las que son falsas, produce una contradicción profunda con los sentimientos de la naturaleza. La madre que ha perdido un hijo, y que siente tormentos infinitos, debe alegrarse y asistir al baile que se celebra delante de su yerto cuerpecito.

En Colima, después del correspondiente fandango, se viste al niño de San José o [a la niña de] Purísima, y cubierto de flores se le lleva, como en las demás partes, al sepulcro. Pero allí hay la particularidad de que antes lo pasean en procesión por la ciudad. Repentinamente se oyen cohetes, sale uno a ver, y es la procesión acompañada de su correspondiente música de arpas; los que las van tocando se cuelgan la parte superior al cuello, y delante camina otro hombre de cuya espalda va colgada la parte inferior; los dos van muy serios como mulas que conducen una litera, y el músico va tocando con la misma gravedad que llevaba el rey David cuando pulsaba su arpa [...].

El corazón sufre al ver un niño muerto, una familia desolada, y esa alegría ficticia impuesta por los errores de las creencias” (Chavero, 1904 [1864]: 43-44).

En su menosprecio por los rituales funerarios populares, Alfredo Chavero (1841-1906) estaba obnubilado por su pretendida perspectiva cientificista, propia

del liberalismo mexicano decimonónico. Por aquellas épocas (en 1851 y 1860, respectivamente), dos científicos británicos de punta, Charles Robert Darwin (1806-1888) –quien había publicado *El origen de las especies* en 1859, si bien había llegado a la conclusión central de dicha obra en 1836– y Thomas Henry Huxley (1825-1895) –quien había acuñado el término “agnóstico”, en el sentido de que era la “única posición racional” dentro del escepticismo liberal, ya que sobre los temas de la religión “no podemos saber”– habían visto truncada la vida de hijos pequeños y estuvieron en la necesidad de conseguir “...alivio frente a la pena de perder para siempre a una individualidad amada” (Gould, 2000 [1999]: 34).

“Para ambos hombres, aquellas muertes coincidieron con un intenso diálogo que confrontaba sus respectivas pérdidas familiares con las fuentes de consuelo cristianas tradicionales; y ambos rechazaron el alivio convencional de una manera emotiva y de principios” (ibídem: 35). “Pero el dolor de sus pérdidas personales no hizo más que aguzar su comprensión de las diferencias entre la ciencia y la religión, el respeto debido a ambas instituciones cuando se practican adecuadamente en sus magisterios respectivos [esto es, en los ámbitos en que cada forma de enseñanza posee los utensilios adecuados para el discurso y la resolución significativos, por un lado, con el fin de documentar el carácter objetivo del universo y, por otro, para tratar acerca de los fines, los significados y los valores humanos], y las distinciones entre preguntas que pueden ser contestadas [por el discurso científico] y aquellas que se encuentran fuera de nuestra capacidad de comprensión [objetiva] o incluso de formulación [teórica]” (ibídem: 35-36 y 12-13).

Darwin era graduado en teología anglicana por la Universidad de Cambridge en 1831; Huxley se había graduado como médico en el Charing-Cross Hospital de Londres en 1845; por su parte Chavero había recibido una formación como abogado en la Universidad de México. ¿Con qué argumentos se puede reclamar a la parte de la humanidad que –por diversas y complejas circunstancias– ha permanecido ágrafa, las maneras como soluciona ritualmente una de las cuestiones existenciales de su vida?

* * *

Todos los ancianos mariacheros entrevistados –nacidos a finales del siglo XIX y entrevistados en el último cuarto del siglo XX– afirmaban que sus maestros les decían que los minuets eran música antigua. Por lo que este género debió quedar conformado a finales del siglo XVIII y principios del XIX; si bien su desarrollo implicó modificaciones posteriores, de acuerdo a cada situación regional y étnica.

“Yo la música la aprendí a los ocho años, pa’ 1906 ya tocaba yo. Los minuets se los aprendí a un viejito que tenía 96 años, se llamaba Otaviano [sic]. Me enseñaba los minuets chiflando él, se acompañaba con la guitarra grande [“de púa” o túa]” (Daniel Pulido Escareño; entrevista de 1983).

“Un viejito de muy antes, Eutimio Salazar, tocaba mucho minuet; yo me le arrimaba y heredé de él los minuets. Falleció cuando yo estaba de diez u once años y parece que él ajustó los 107. Sabe Dios el viejito ése de quién los aprendió” (Lázaro García Silva; entrevista de 1983).

“No se sabe quiénes serían los compositores en cuestión de minuets, sólo se oían al aire y uno se los aprendía nomás de oír” (Arnulfo Andrade Sánchez; entrevista de 1982).

“Los minuets son música vieja, antigua: sabe quién los compondría” (Ramón García Duarte; entrevista en 1983).

“Mi padre [que nació en 1901] me platicaba que mi abuelo le contaba que su abuelo ya tocaba los minuets. No le puedo precisar la fecha, porque no llegué a preguntarle a mi padre más o menos qué tiempo sería” (Francisco Hernández Nande; entrevista de 2006).

❁ 3. HACIA UNA DEFINICIÓN ESTRUCTURAL DE LOS MINUETES MARIACHEROS

A diferencia de los sones y jarabes, que se ejecutan para servir como base de la comunicación festiva entre los vivos, los minuets constituyen una plegaria, esto es, una oración estrictamente musical. No se cantan y tendencialmente no se bailan: sólo los toca el mariachi –ante una audiencia callada, estática y reverente– en nombre de la comunidad que celebra a su santo patrón, de los fieles que pagan una manda en un santuario, o, en su caso, del padrino o la madrina que lamenta el fallecimiento de su pequeño ahijado o ahijada.

“El minuet es nada más pa’ oírse en las veladas y en las iglesias; cuando se mueren los ‘angelitos’ y los papaces y los padrinos quieren despedirlos con música: los minuets son nada más pa’ oírlos”. (Refugio Orozco Ibarra; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

“Los minuets son tocaditas para los santos, ‘angelitos’, velaciones: se tocan pa’ los santitos. No es música de raspa ni de borrachera, es nada más pa’ los santos, los ‘angelitos’”. (Euquerio García Duarte; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

“A los minuets los tengo yo reconocidos por música religiosa. Un minuet es música alegre y al mismo tiempo triste; aparentemente son sones, pero no son como los [sones] de raspa [borrachera] (Juan García Duarte; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “Los minuets y los sones llevan ritmos diferentes, pero son parecidos” (Refugio Orozco Ibarra; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “El son se corta al acompañarlo, el minuet, no” (Lázaro García Silva; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “En los minuets por fuerza tiene uno que ‘ligar el violín’, ‘trincarlo’, las notas tienen que ir ‘ligadas’. Para tocar un son [...], se trata de ligar lo menos que se pueda el violín. En los minuets es obligado ‘echarlos ligados’” (Juan García Duarte; entrevista en 1983, ápod Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

Cuando el anciano mariachero coculense Jesús Salinas comentaba que, durante el octavario¹ a San Miguel Arcángel, en las visitas su mariachi toca menuetes², vales y chotes (chotices), Francisco Sánchez Flores le preguntó:

¹ “Había en Cocula gente que ofrecía un octavario a San Miguel. Tenían que adornar el templo con flores –ésa era la condición que ponía el señor cura–, también pagaban las velas. Cada día se rezaba el rosario; al terminar cada misterio, se tocaba un minuet y luego ya seguía el siguiente misterio. Era una especie de mandas que le debían a San Miguel y no eran muy frecuentes. También yo vi en el templo del barrio de La Ascensión, entrar de rodillas a los devotos y el mariachi tocando los minuets detrás de ellos” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2006).

² “Hay gente que les dice ‘menuets’ en Cocula; la gran mayoría les dice ‘minuets’” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2006).

“¿Por qué no sones y jarabes, don Jesús?

Él contesta convencido:

‘No, señor: sería falta de respeto; esa música nos divierte a los pecadores acá en el mundo’” (ápuđ Sánchez Flores, 1984a: 2).

* * *

Dentro de la extensa macroregión del mariachi, cada localidad ha realizado, a lo largo de generaciones, un proceso de selección e incorporación de temas melódicos y patrones rítmicos en el género denominado “minuetes”, de acuerdo con su peculiar sentido de lo que ha llegado a entender y sentir como “música sagrada”.

Ante la evidente y manifiesta diversidad de expresiones musicales comprendidas en la categoría de minuetes, la hipótesis que se debe plantear es que el término corresponde, más que a características musicales comunes a las piezas involucradas, a la posición que éstas ocupan en el sistema del que forman parte. Así, los minuetes constituyen el eje de la tradición del mariachi en el campo de la religiosidad popular –ya que son una plegaria–, en la medida en que se oponen –en términos de las prácticas rituales– a los sones-jarabes, que son el centro de la tradición del mariachi en el campo de las festividades seculares.

De esta manera, no es pertinente buscar estructuras musicales comunes asociadas bajo la categoría de minuetes. Cualquier intento por encontrar un prototipo de este “género” está condenado al fracaso, pues el valor distintivo de las manifestaciones musicales es, ante todo, posicional y sistémico; la marca simbólica, más que ser

derivada de propiedades melódicas o rítmicas intrínsecas, corresponde al contexto ritual: sitio, tiempo, agentes, tipo de rito dentro del ciclo de vida y del ciclo anual de la comunidad. “Sería necesario completar las oposiciones [entre sones-jarabes y minuets] a partir de un análisis musical (tono, compás, modo, melodía, etcétera), que también permitiría establecer una clasificación tanto al interior de los minuets, como de los sones. De hecho, en el caso de los sones, los mariacheros disponen de una clasificación propia: sones pausados (o cortados), sones corridos (o bravos), sones redoblados (o potorriscos), sones “aguapangados” y valonas. Aunque, según don Daniel Pulido, los minuets [mestizos de la tradición nayarita] se pueden clasificar también de acuerdo a las tres primeras categorías” (Jáuregui, 1987 [1984]: 102).

* * *

En su “Análisis del son” mariachero de Nayarit, el profesor Nabor Hurtado González clasifica este género en tres tipos –“pausado”, “arrebataado” y “corrido”–, siguiendo, aunque él no lo aclare, las designaciones de los propios mariacheros. Para su caracterización toma en cuenta la tonalidad (“mayor” o “menor”), su tiempo (“moderado”, “muy moderado”, “violento”, “vivo”, “lento”, “marcado”, “violento”), los compases en que tocan (6/8, 3/8, 2/4, 3/4, 4/4), el ritmo con que se ejecutan, los adornos (moderato, trémulo, pizzicato, portamento, arpeggio, trino) y su estructura técnica (número de tiempos, ligamiento de las frases, tipos de repetición, manera de resolución, intensidad del crescendo o disminuyendo, tipos de iniciación y de cadencia final).

Las transcripciones del profesor Hurtado González no sólo incluyen música y letra (cuando la hay), sino que la melodía se establece claramente para el violín y en todos los casos se aclara la “armonía”, indicando en qué forma se debe realizar el “rasgeo”: “de arriba a abajo y viceversa”, “menos movido”, “más acentuado”, “los trémolos a ejecutarse como mordentes sobre las cuerdas graves”, “el acento será siempre de arriba a abajo”, “seco”, “bien marcado”, “siempre igual”.

De esta forma, el profesor Hurtado González plantea que:

“a) El son pausado se toca generalmente en compás de 6/8 y 3/8. Su ejecución es lenta, o mejor dicho, en tiempo ‘moderado’, tiene pocos cambios de ritmo, o para mejor decir, es excepcional que los tenga. Se ejecutan siempre sobre tonalidades mayores, muy especialmente en Do, Sol, Re y La. Puede decirse que con exclusión de otros tonos.

Principia siempre con una preparación de fin de compás para caer en el primer acento del primer intento melódico del sujeto inicial; la frase la forman generalmente dos intentos cortos (preparación, tres compases y cadencia de fin de frase). –Luego viene la segunda frase repetida idénticamente, variando al final en la segunda casilla para iniciar con preparación el segundo motivo, que está constituido como el anterior, y por último el tercero, formado de idéntica manera que los anteriores y resolviendo en una cadencia de final común, terminando en una coda formada por el acorde disuelto de tónica a la octava subiendo hasta el grado noveno para resolver

en la tónica a la octava con un calderón previo a la novena.- Entre los cambios de tonalidad que colorean el son pausado hay algunos de disonancia, como por ejemplo: de la tónica Sol Mayor al acorde de 4a. y 6a., (Do Mayor) de éste al acorde de 4a. y 6a. del mismo (Fa Mayor) y de éste al de 4a. y 5a. de la tonalidad resolviendo en la tónica.

Durante su ejecución los mariacheros se permiten adornos como mordentes y trémolos. La melodía la ejecutan generalmente ‘portando’ y en algunos casos emplean el ‘pizzicato’ como contraste con el portamento. Efecto este que resulta muy bello y característico” (1935: 2-3).

Para la siguiente categoría de sonos el profesor Hurtado sostiene que:

“b) El son arrebatado o el corrido, es un movimiento vivo, tocado en compás de 2/4 alternado con 3/8 y 6/8, dándose casos en que aparecen medidas que solamente pueden escribirse en 3/4 aunque esto no es muy frecuente.

El compás de 4/4 no es muy usual en este tipo de sonos. Entre este son (arrebatado) y el pausado se advierte una gran diferencia no solamente en el tiempo sino también en su estructura técnica, pues mientras en aquél los intentos melódicos se rompen o resuelven a tres o seis tiempos, en este tipo de son los tiempos de intento son ocho, teniendo siempre un compás fragmentado como iniciación, y ligando muchas veces la cadencia final con la iniciación de la frase siguiente. La armonía en estos sonos, aún cuando es mono-rítmica, generalmente no deja de ser difícil al en-

contrarse con los compases alternos de 2/4 y 6/8 o 3/8 y hasta 3/4. Generalmente el 2o. intento de la primera frase es repetición del primero con variante al final para ligar con la segunda frase que, como todas, se inicia con el fragmento final del compás de la casilla segunda, cuyo acento sirvió de resolución al intento anterior.

Las tonalidades en que generalmente se tocan los sones arrebatados, son como para los pausados: Do, Sol, Re y La Mayores. Tal vez obedezca esto a la facilidad que dan estos tonos para la ejecución en el violín y para los cantadores por resultar adecuados (centrales) a su voz y su estilo (voz 1a. normal; voz 2a. falsete)” (ibidem: 3).

El tercer tipo de sones queda caracterizado de la siguiente manera:

“c) Sones de fantasía o con cuchillos, son aquéllos que se bailan blandiendo el bailador en la diestra un cuchillo o puñal grande y en la siniestra un machete de trabajo o de silla, con los cuales ha de marcar el ritmo del son chocando estas armas al frente, por sobre la cabeza, nuevamente al frente, ora por debajo de la corva derecha, alternando con la izquierda, por detrás, y repetición del mismo juego.

No debe perder el paso, es decir, la precisión de su zapateo sobre la tarima, la cual es muy ‘sonadora’ y lo denunciaría fácilmente.

Entre estos sones existen verdaderas joyas melódicas: ‘El Diablo’ (genuinamente nayarita), ‘Los Bules’ (también genuinamente nayarita), ‘El Potorríco’ (de éste hay una versión jalisciense; pero, para quien conozca, fácil será advertir que es absolutamente distinta de la versión nayarita).

Estos sones son tocados en compás de 4/4 o 2/4 y observan un ritmo muy marcado. Tienen una gran belleza por su dinámica, la que se desarrolla dentro de un ambiente cálido de melodía y armonía. En estos sones el contra-bajo, o violón, suele hasta acompañar con progresiones cromáticas ascendentes o descendentes, según la intensividad [sic] del crescendo o disminuyendo. En este son, no hay iniciación previa, sino que generalmente entra desde el primer compás en el acento inicial del primer intento. Éstos se forman de cuatro tiempos y a veces de ocho, ligando los cuatro primeros con los cuatro siguientes para formar una frase de ocho tiempos. Terminan en una coda que se inicia con un compás ternario formado por las tres notas del acorde de tónica disuelto y, subiendo hasta el noveno grado, para resolver en la tónica a octava.

La armonía de estos sones es más complicada, pues con frecuencia deben ejecutarse trémolos y mordentes, muy violentos, que el bailaror necesita para acompañar lo que se llama redoblado” (ibídem: 3-4).

Es notable cómo, para el caso de los ‘sones corridos’ o ‘de fantasía’, el autor acepta implícitamente que el sonido de los entrechocos de los cuchillos y machetes se constituye en un instrumento musical –que debe ir acorde con el ritmo del mariachi–, al igual que el zapateo de los bailarores sobre la tarima.

* * *

Las principales oposiciones generales entre minuets y sones se pueden sistematizar en el siguiente cuadro:

MINUETES	SONES-JARABES
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ámbito religioso 2. Sólo música 3. Constituyen el eje de la comunicación con el “otro mundo” (los santos y los “angelitos”) 4. Se ejecutan de noche (incluidos el atardecer y el amanecer) 5. Se tocan en los templos, capillas y ermitas durante las veladas de los santos y en los recintos domésticos durante los velorios de “angelitos” 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Ámbito secular 2. Música, canto y danza 3. Constituyen el eje de la comunicación ritual entre los vivos: hombres con mujeres (en el caso del baile) y hombres entre sí (al departir en las tomadas) 4. Se ejecutan tanto de día como de noche 5. Se tocan en las fiestas comunales bautizos, bodas, cumpleaños, serenatas, parrandas y borracheras

“Existen situaciones [en el] límite [...]. En una población mestiza serrana (El Juanacastle, municipio de La Yesca) los minuets sí se bailan, constituyendo, así, una plegaria musical y dancística [Jáuregui, 1983]. Pero esto sólo sucede en la fiesta de San Nicolás y la explicación consciente remite a un mito (‘al Santo le gustaban mucho los minuets: hasta la camisa dejaba por ellos’; [esto es, así como los borrachos, si ya no tenía con qué pagar, les daba su ropa a los mariacheros a cambio de la música])), si bien se constata un préstamo cultural de plegaria dancística, tomado de los huicholes [el baile religioso zapateado sobre el suelo de frente al templo comunal *tuki* o familiar *xiriki*, durante la ceremonia nocturna del *neixa*-mitote]: El Juanacastle es vecino de comunidades [asentamientos] huicholas; tanto los pasos como la disposición coreográfica [así como la separación de los danzantes masculinos y femeninos, en grupos distintos] son idénticos a [ahora diríamos, ‘son un ajuste de’] los empleados por los huicholes en cierto tipo de plegaria musical-dancística; de hecho, en la fiesta de San Nicolás bailan juntos mestizos y huicholes” (Jáuregui, 1987 [1984]: 102).

Al profesor Hurtado González –en su estudio sobre los *Sones, canciones y corridos de Nayarit* (1935)– no se le había escapado ni la importancia y la peculiaridad de los minuets ni su eventual desplazamiento hacia la función ritual de los sones. Se percata de que es un género diferente que, de manera excepcional, puede cumplir las funciones del son, si es solicitado por algunos notables bailadores. Pero sí indica una de sus funciones tradicionales (el ser ejecutados en los velorios de “angelitos”) y en la transcripción queda claro que se excluye el canto. De esta manera, el profesor Hurtado proporciona la primera descripción de los minuets del mariachi:

“El ‘minuete’ no es propiamente un son. Es un trozo musical que, no obstante llamarse así, no tiene ningún punto de contacto con los ‘minuetos’ clásicos, pues mientras aquéllos están escritos en compás ternario, éstos se ejecutan en compás binario. Se tocan en los velorios de ‘angelitos’, o sea, de niños. Pero han tomado lugar entre los sones, porque también son bailados, aunque por muy contados bailadores, pues del ‘minuete’ han hecho los buenos bailadores un son de prueba. La frecuencia de trémolos, de escalas de arpeggios y trinos, y también de cambios de acento en el ritmo de la armonía, hacen del ‘minuete’ un baile difícilísimo que, a pesar de ello, son muy gustados por los buenos bailadores, ya que en ellos se hace alarde de su técnica maravillosa y de una habilidad asombrosa.

Su ejecución en el ‘mariachi’ es también difícil, pues algunos, como ‘El Jilguero’, requieren una técnica brillante y precisa para imitar en cadencias bastante hábiles y audaces el multífono canto de estos pájaros. Los tipos clásicos de ‘minuetes’ más tocados y conocidos son: ‘El Buey’, ‘El Jilguero’ y ‘El Suspiro’.

No obstante tener reminiscencias de las cosas clásicas, de las que parecen extractados, pues son de una musicalidad considerable, tienen en su estructura muchas licencias que no se escapan al análisis; pero que en el conjunto integral del trozo son verdaderas bellezas aun en los aciertos más comunes (Hurtado, 1935: 4).

Sobre la similitud y la diferencia relativas entre los dos géneros centrales de la tradición mariachera nayarita, don Refugio Orozco manifestó, con sus palabras campesinas, el eterno dilema de cualquier sistema clasificatorio –ya sea émico o éthico–: marcar rupturas en la continuidad y establecer permanencias dentro de lo heterogéneo.

“El minúete es ritmo de mariachi. Se oye como ‘son’ y parece que es lo mismo, pero no. [...] Los minúetes y los sones llevan ritmos diferentes, [pero] son [nomás] parecidos. [...] El ‘son’ se baila dondequiera y [...] El único de los minúetes que he visto que han bailado es El Buey, por la conveniencia de lo redoblado [de su ritmo]. Los demás [minúetes] nomás pa’ oír. Aquí [en el altiplano nayarita] dondequiera lo han bailado mucho El Buey... Los borrachos son ideáticos [caprichosos]. En las tocadas de angelitos y en las iglesias nunca se bailaban los minúetes. Cuando se bailaba El Buey, se bailaba en las borracheras, en las parrandas” (Refugio Orozco Ibarra; entrevista de 1983).

* * *

A diferencia de los géneros para los vivos (sones, jarabes, polkas, valsos, chotices, corridos, canciones, etcétera), los minúetes no han sido retomados (y, por lo tanto, alterados y transformados) en el proceso de la conformación del mariachi moderno, llevada a cabo en la primera mitad del siglo XX por los medios de comunicación masiva: industria discográfica, cinematográfica y televisiva (Jáuregui, 1990). Por esta razón, los mariachis modernos –que tocan a partir de grabaciones comerciales– generalmente no son capaces de interpretar esta vertiente de la tradición musical mariachera.

“En Talpa, hace como unos 14 años [circa 1969], un amigo de la sierra, rico, le dijo a un mariachi de esos de sombreros plateados:

-‘Tóquenme 18 horas³ de minuets pa’ la Virgen’.

Comenzaron a tocar ‘Viva mi desgracia’ [un vals] y les dijo:

-‘No, no, ¡párenle, párenle! Yo les pedí minuets, no piezas pa’ bailar abrazado’.

Entonces entre la bola de gentes que se juntaron a oír la música estaban unos viejitos de la sierra, nomás mirando, con sus guarachitos de horcapollo [de tres puntadas], diatiro pobrecitos, habían ido a ver a la Virgen. Le dijeron a los músicos:

-‘Préstennos el violín’.

-‘¡Préstenselo!’, dijo el hombre rico, ‘si le pasa algo, yo pago’.

Con vihuela y guitarra de acompañamiento] se echaron doce minuets de los de acá. Entonces les dijo el hombre aquél a los músicos [con traje de charro]:

-‘Ustedes no sirven ni de cargadores [de los instrumentos] de estos señores” (Silviano Elías Zepeda; entrevista de 1983, ápuđ Jáuregui, 1987 [1984]: 117).

“Cuando recién caímos aquí a Ixtlán [del Río, en 1967, emigrados del rancho serrano de El Juanacastle], subimos con Cristo Rey y le tocamos minuets en su

³ Una hora de minuets son cinco o seis piezas, según cada tradición. Aunque en algunas regiones sí se cuenta una hora cronológica de interpretaciones musicales.

fiesta. Mucha gente se admiró de qué bonita era nuestra música y otros se burlaron de nosotros. Cuando se contrata aquí en Ixtlán a un mariachi [con trompeta] pa' que le toque a un santo, tocan puros valsos, no saben minuets. Ni los mariacheros buenos de aquí (hay tres mariachis: El Ixtlán, el Guadalajara y Las Momias) saben los minuets y nosotros que somos músicos corrientes, sí los sabemos: nosotros [yo y mis hermanos] los aprendimos con mi padre [Lázaro García] desde chiquitos [allá en la sierra]" (Juan García Duarte; entrevista en 1983, ápuđ Jáuregui, 1987 [1984]: 118).

"Los minuets se tocaban nomás pa' los angelitos y también en las ermitas pa' las veladas de la virgen. En 1955-1958 tocábamos nosotros esos minuets. Nos llevaban a los ranchos cerca de San Blas a tocarles a los 'angelitos', a los cuerpos de los niños chiquitos. Lo tradicional para esas cosas era el minueto. Entonces se tocaba puro minueto a puro violín [en la melodía]. Por esos años -yo ya andaba allí con ellos de mariachero- fue cuando se usaban más esos minuets en San Blas. Como son trabajosos [para ejecutarlos], no cualquier violín [violiner] los puede tocar... También son trabajosos pa' la vihuela. Entonces se llevaba la trompeta aquél ["Pilo", Primitivo Ordóñez, el trompetero] -la trompeta ya la comenzaba a oír uno en el mariachi- y la iba tocando, pero de a poquito. Hay unos minuets muy trabajosos, que entonces no los podían 'decir' en la trompeta" (Jesús Monroy Ramírez; entrevista en 2005).

También hemos constatado la suplencia del violín por el acordeón, como instrumento a cargo de la melodía, en la ejecución de minuets.

“...el miércoles de [la] Semana Santa [de 1984], durante la velación al Señor de Huaynamota [...] pudimos grabar a un mariachi con acordeón, acompañado por guitarra [sexta], vihuela y tololoche [violón]. Los músicos eran de diferentes poblaciones (Tepic, Puga, Pochotitán) y todos menores de 25 años. En la velación había otros seis mariachis con instrumentos exclusivamente de cuerdas. Según el músico del acordeón [que tocaba ordinariamente en un ‘conjunto norteño’]: ‘No somos mariachi completo. Con acordeón, pos’ le ponemos mariachi... acá [en la sierra] se acostumbra de mariachi... aquí se acostumbra puro minuete, las polkas son las de baile. El mariachi es de violín... el acordeón no es el destino del mariachi” (Jáuregui, 1987 [1984]: 112).

❀ 4. EL PRIMER ENCUENTRO INTERNACIONAL DEL MARIACHI EN GUADALAJARA

La Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara decidió, a finales de 1993, convocar a un festival internacional del mariachi. Era necesario modificar mundialmente la imagen negativa que Guadalajara había adquirido después de las explosiones en el Sector Reforma en 1992 y del asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en 1993. La idea de realizar un evento que congregara “a los mariachis del mundo en la tierra del mariachi” aparecía, así, no sólo conveniente sino oportuna... aunque tardía. El presidente de la Cámara había quedado sorprendido cuando asistió en Tucson a una de las más de veinte *Mariachi Conferences*, que ya se realizaban exitosamente cada año en los Estados Unidos: por otra parte, en Colombia había constatado que el mariachi ya no era un asunto solamente mexicano, sino de un indudable arraigo en América Latina.

La antropología se ha ocupado muy poco del mariachi. Sería de esperar que en los ensayos etnográficos sobre el México de este siglo, con frecuencia aparecieran referencias al mariachi, tanto en el ambiente rural como en el urbano. Pero sintomáticamente no es así. Pareciera que los especialistas en analizar la cultura mexicana contemporánea hubieran puesto especial empeño en omitirlo, quizás debido a su omnipresencia y porque ha llegado a ser como la tortilla en la culinaria: un elemento cuyo sabor en las fiestas se da por entendido y no se considera pertinente mencionarlo en el menú.

No fue, pues, casualidad que, después de obtener la colaboración de Rafael Zamarripa, el coreógrafo más renombrado sobre las tradiciones dancísticas del Occidente mexicano, los organizadores solicitaran la participación de Jesús Jáuregui, investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia y el único etnólogo hasta entonces que había aceptado el reto de aproximarse al mariachi desde la antropología. La oportunidad era excepcional, pues había que demostrar en un país –y en esa región en particular– donde cada quien es especialista en el mariachi, que el enfoque de la antropología permite comprender esa institución desde una perspectiva inédita: más amplia y profunda. Aunque la aplicación de las teorías antropológicas está en sus inicios sobre este tema, pues a la comprensión de los aspectos musicales, literarios y dancísticos se deben añadir los rituales, religiosos, sociológicos y semióticos, por no hablar de los históricos en sentido estricto.

Con nuestra participación se logró que se desechara la propuesta inicial de realizar un “concurso de mariachis” y, en cambio, se convocara a un “encuentro”, que sirviera de ocasión para un mejor conocimiento y disfrute del mariachi. Asimismo, después de demostrar que actualmente hay dos grandes tipos de mariachi –el tradi-

cional y el moderno (Jáuregui, 1987 [1984]: 94-99; Jáuregui, 1989)– se aceptó que se convocara a grupos de ambas categorías y no sólo de la segunda y que, además de los conjuntos “de élite”, “estelares”, se pusiera especial énfasis en la presencia de los mariachis “populares”. Por supuesto que a todos se les debería tratar con el mismo respeto.

Tras forcejeos argumentativos, las autoridades eclesiásticas tapatías aceptaron que se realizara ¡por primera vez! en la catedral de Guadalajara una misa con música de mariachi y veladas de minuets mariacheros.

El domingo 11 de septiembre de 1994 por la noche, ante un lleno total, el obispo oficiante dio lectura al decreto por el que, debido a su arraigo, se reconocía por fin a la música mariachera como adecuada para cumplir con las funciones litúrgicas y se procedió a officiar la primera misa con mariachi en el templo más eminente del Occidente mexicano. En un ambiente de gran emoción, Los Camperos de Los Ángeles, California, estuvieron acompañados por una joven solista anglosajona, cuyos falsetes fueron inobjetables. También habían tenido gran éxito las misas cantadas al mediodía en la Basílica de Zapopan y en el templo de La Soledad de San Pedro Tlaquepaque.

Las veladas de minuets del lunes 12 y el martes 13 fueron uno de los acontecimientos especiales. Por primera vez la plegaria musical del mariachi tradicional era aceptada en la catedral y en los otros dos templos mencionados de la zona conurbada de Guadalajara. Los asistentes iban a presenciar ejemplos significativos de la oración musical característica de la tradición popular. La intención, al seleccionar los conjuntos musicales, había sido que los estilos en la ejecución de los minuets fueran no sólo distintos, sino contrastantes. Sergio Sartiaguín estuvo encargado de

trasladar a los mariacheros nayaritas a la capital jalisciense e Ignacio Orozco hizo lo propio con los músicos de Michoacán.

El formato de las veladas consistió en una introducción por parte de Jesús Jáuregui y luego comentarios intercalados de acuerdo con el cambio de grupo, ya que cada mariachi fue ejecutando alternativamente tandas de tres minuets, hasta completarse aproximadamente una hora.

En la primera sesión, el 12 de septiembre, alternaron los mariachis de Cocula, Jalisco, y de Sitakua, Nayarit. La manera de Cocula es pausada y elegante, de claro aire decimonónico y con marcada influencia del vals y, en ocasiones, del pasodoble y la marcha. La de Sitakua –con un grupo integrado por huicholes y mestizos (descendientes de coras)– proviene de la región serrana de Nayarit, con una tonalidad briosa, un ritmo rápido y gran sonoridad, próximos a los sones mariacheros seculares, pero con “mánico corrido”.

En la segunda sesión, el 13 de septiembre, el mariachi de Apatzingán, Michoacán, exhibió un estilo rápido y alegre, próximo al de los sones de las danzas religiosas populares. Por su parte, el mariachi cora de Chuísete’e (Jesús María) –con un estilo pausado, solemne; con una tonalidad grave en el violín y el acompañamiento de guitarra, tambora y triángulo– sorprendió con una música de claro aire barroco del siglo XVIII.

Así, quedó aclarado que –dentro de los estratos musicales que en la actualidad conserva la tradición macroregional del mariachi, representados por los conjuntos participantes en el encuentro de 1994– los grupos musicales coras son los que mantienen el estilo musical más antiguo dentro del género de los minuets, correspondiente al ámbito religioso. Debido a las particularidades históricas de los coras y a

la conformación de su sistema ritual (Jáuregui, 2005: 11-38), los minuets se presentan como un rasgo que se ha mantenido hasta cierto punto “encapsulado” desde hace dos siglos, al igual que los rezos y cantos en latín; lo cual no implica que este género musical no haya sufrido adecuaciones en su transmisión a través de más de ocho generaciones de músicos empíricos. Sin embargo, el aspecto musical de los sones y jarabes mariacheros del siglo XVIII se ha conservado con más claridad entre los indígenas yaquis y mayos en ciertas piezas de la música de pascolas (*Encuentro yoreme del Noroeste. Música tradicional de Sinaloa, Sonora y Chihuahua*, 2000: pistas 13 y 15; *Jiapsa’apo bennucu* (Mientras mi existencia dure). *Yeu matchuc. Música y danza tradicional mayo-yoreme de Sinaloa*, 2000: pista 4).

* * *

Uno de los momentos más emotivos correspondió a la interpretación de los Parabienes por parte del mariachi de Sitakua, pieza en la que, con un tono lastimero, el “angelito” (niño o niña difunto) se despidе de sus padres, de sus familiares y “dolientes”, así como de sus padrinos por boca del mariachi:

*Me despido tristemente
de la casa donde estoy; (bis)
adiós, adiós, padres,
porque ya me voy. (bis)*

*No llores, madre querida,
deja de tanto llorar, (bis)
que allá le pido a mi Dios
que te venga a consolar. (bis)*

*Al pasar el purgatorio,
la palma se le quemó⁴; (bis)
una corona de azahares
fue la que a Dios le llevó,
corona, paja y rosario
fue lo que a Dios le entregó.*

*[No llores, madre querida,
—fuente de toda la rama—
se va una prenda preciosa,
nacida de tus entrañas...*

*Yo ya me voy de mi casa
con mucho gusto y contento:
mi madrina y mi padrino
me dieron los sacramentos.]*

⁴ Los padrinos les hacían a los angelitos una cruz de palma.

*No llores, madre querida;
tú siempre sigues llorando.(bis)
¡Adiós, adiós!,
la tierra me está llamando.(bis)*

*Adiós mi padre y mi madre,
adiós también mis padrinos: (bis)
¡adiós, adiós!,
yo ya voy en el camino...(bis)*

“[En Aután, Nayarit, por 1935-1940] A los que morían jóvenes, a los niños, no se les llamaba difuntos, sino angelitos. A éstos se les llevaban mariachis en la noche y [al día siguiente] con música y cohetes se les acompañaba al panteón.

A ellos se les tendía en una mesa ‘alta’, nunca en camas; luego se les cubría de flores y se les cantaba una alegoría diferente [a El Alabado]: los Parabienes, cuyo contenido era entre triste y alegre, como una especie de plática dialogada entre el muertito y sus familiares; además de asegurar, por supuesto, que pronto estaría en el cielo y miraría por el bien de todos. Era un diálogo tranquilizador para los padres y familiares.

Durante el velorio de angelitos, sólo se repartía café negro y pan, principalmente. Así eran las costumbres... así era mi rancho...” (Gascón Mercado, 1974 [1957]: 67-69).

Esta pieza de Los Parabienes contrasta con la que se acostumbraba para despedir a los adultos que habían fallecido, pues para éstos se cantaba El Alabado, pieza que no incluía acompañamiento instrumental.

“Por allá [en Aután, en el periodo entre 1935 y 1940] a los enfermos agonizantes, se les rodeaba de velas, palmas benditas; aguas con cualidades especiales, rezos y otras cosas raras que se les hacían a los moribundos, ya que no había médicos, ni iglesia, ni curas y morían, al fin, en medio del llanto de sus familiares [...].

Los cuerpos solían velarse o ‘tenderse’, en camas de mecates. Se vestían con ropa limpia los difuntos y siempre se les ponían calcetines negros. Debajo de la cama se dibujaba una cruz de ceniza y se colocaban las consabidas cuatro grandes velas, en cada una de las esquinas de la cama.

Era costumbre que durante el velorio, acudiera un gran contingente de amigos y se cantaba en la madrugada el alabado, una imploración triste y macabra; sólo basta oírla una vez, para que nunca se olvide. Es escalofriante, deprimente y hasta los perros aúllan...

Durante el velorio también se acostumbraba repartir a los dolientes y acompañantes, cigarros, tequila para la desvelada, café con pan, canelas con alcohol, etcétera, de tal manera que en la madrugada, era mayor el número de borrachos que de dolientes. (Gascón Mercado, 1974 [1957]: 67-69).

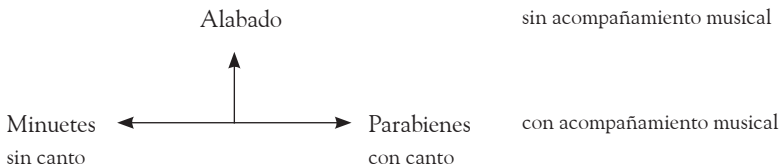
“El [Alabado] de finados se usaba [en Ameca] dando las doce de la noche: ‘Ya son las doce, Barajas -me decían a mí-, ya vamos cantando El Alabado’” (Agustín Barajas Reyes; entrevista de 1987).

“El Alabado se canta para que aquellas almas que se mueren no las perturbe el diablo, que pasen bien por su camino. Nomás se canta El Alabado y se retira el diablo. Cuando [en 1966] mataron a Pedro Herrera [Valdivia], no me habían venido a hablar [para que fuera a cantar El Alabado] y había un perro negro con la lengua de fuera, abajo de la cama donde estaba tendido. Lo echaban pa’ fuera y al rato ya

estaba abajo otra vez. Me vinieron a hablar y llevaba yo siete versos [cantados de El Alabado] cuando el perro salió pa' fuera y jedió a puro azufre; era un perro prieto grandote con la lengua colorada. El Alabado se canta cuando se muere un cuerpo, para cualquier cuerpo que se muera, que sea difunto. Va toda la gente con pesar, que se les murió un pariente. Pa' los niños, no; pa' ellos son los Parabienes y los minuets" (Félix Duarte Sánchez, El Guaco; entrevista de 1987).

"A los cuatro hermanos que se nos murieron [de chiquitos] se los cantaron [los Parabienes]... es triste, hasta llora uno. Eran muy bonitos los minuets; se sentía muy triste la muerte de su familia de uno. Los minuets los tocaban unos señores de aquí del rancho [de San Fernando]; entonces había puros violines, vihuela, guitarra y el guitarrón; no había tantos instrumentos como ahora" (Carmen Duarte Guerrero, hija de don Félix Duarte; entrevista de 1987).

De esta manera se presenta un triángulo estructural en el que, por un lado, los minuets y los Parabienes son tocados por el mariachi, pero el primer género carece del canto; por otro lado, los Parabienes y el Alabado incluyen el canto, pero el segundo género de plegaria cantada no es acompañada por el mariachi.



El Alabado también se cantaba el Viernes Santo, durante la procesión del via-crucis, y ordinariamente al final de las labores agrícolas en las haciendas y, especialmente, al concluir trabajos colectivos importantes, como la cosecha.

“Entre las composiciones religiosas que fueron enseñadas al pueblo hubo una que se perpetuó en su memoria y que entonaba siempre al terminar sus faenas. Eran generalmente el campesino y el obrero de las haciendas quienes a la caída del sol, único reloj que medía su trabajo, suspendían toda actividad para hincar la rodilla sobre el suelo en que habían dejado sus energías, y entonar un canto melancólico, una jaculatoria que era profesión de fe; con ella decían al patrón y al fraile que persistían en la religión” (Saldivar, 1934: 123-124).

* * *

La participación de los mariachis tradicionales en aquel primer encuentro internacional del mariachi, celebrado en Guadalajara, había sido auspiciada por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Cultural y Artístico de Nayarit y el Ayuntamiento de Cocula. La Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara nunca tuvo la intención de involucrarse financieramente con este tipo de mariachis. Con el cambio de sexenio presidencial, el nuevo responsable de la Dirección de Culturas Populares del CONACULTA rechazó tajantemente cualquier participación monetaria para la promoción del mariachi tradicional (*cfr.* Jáuregui, 1995: 333).

En el Segundo Encuentro Internacional del Mariachi Guadalajara '95 solamente se logró la participación de un conjunto integrado por un xaweleru (violinero) y un tarimero huicholes, auspiciados por el Instituto Nacional Indigenista; un mariachi de Tecolotlán, con la instrumentación tradicional de dos violines, vihuela y guitarrón; y el mariachi de San Antonio de los Vázquez, que con su tambora reprodujo –durante el desfile inaugural por las calles céntricas de la Perla Tapatía– las melodías mariacheras para los convites provincianos.

Luego, con el cambio de la administración del gobierno estatal, a cargo del Partido Acción Nacional, el Encuentro Internacional del Mariachi de Guadalajara retrocedió al discurso localista del origen coculense del mariachi; de hecho, se publicaron tres libros: *De Cocula es el mariachi 1545-1995*. 450 años de música coculense (de Villacís y Francillard, 1995), auspiciado por la Secretaría de Cultura del gobierno de Jalisco, *El origen del mariachi coculense. Una cultura con mariachi, charros y tequila* (de la Cruz, 1996), financiado por la Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara, y *¡Al son que nos toquen...!* (Schmidhuber y de la Cruz, 1998), editado por ambas instituciones con el apoyo del programa de descentralización del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Los títulos son elocuentes en cuanto a la reiteración mítica.

Pero, a partir de 1999, la Dirección de Culturas Populares de Jalisco –a cargo entonces de Cornelio García, un entusiasta estudioso de la tradición mariachera– convocó paralelamente a un Concurso de Mariachi Tradicional en Jalisco, que tuvo tres versiones anuales; luego, a partir de 2002 se ha promovido el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional.

La tercera versión de este Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional tuvo lugar en 2004, con la participación de 21 conjuntos provenientes de 11 estados (Nuevo León, Chihuahua, Zacatecas, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero, Estado de México, Morelos y Oaxaca); los dos últimos años este evento se ha realizado de manera paralela, pero vinculada con el Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara.

En el encuentro de mariachis tradicionales los grupos se pueden clasificar en seis categorías. a) Los mariachis propiamente tradicionales que son portadores de una tradición regional, o quizás local; b) los mariachis que rescatan una tradición, la cual ha quedado sin sus portadores originales debido a la ancianidad de los músicos antiguos o a su fallecimiento; c) los “mariachis de intelectuales”, integrados por músicos “de nota” que reproducen algunas de las tradiciones del mariachi y que tendencialmente son auspiciados por instituciones culturales universitarias o estatales; d) las orquestas típicas; e) los guitarreros solistas; f) los mariachis comerciales con pretensión de tradicionales, los cuales omiten la trompeta y seleccionan piezas de antaño para participar en el encuentro. Dentro de esta última categoría, el mariachi de Tetelcingo, Morelos, llama la atención pues cantan en náhuatl todas sus composiciones, como las cumbias de Decenamaca (El Paletero) y de Payo Montle (El Galán Curado) o baladas románticas como Noyulo (Mi Corazón).

No se ha vuelto a auspiciar otra velada de minuets en Guadalajara –esto es, una sesión de oración en un templo católico, conducida musicalmente por el mariachi tradicional–, pues los organizadores de los encuentros se han subordinado a la temática de la fiesta secular y han omitido el aspecto religioso de la tradición del mariachi original. Pero este disco compacto doble editado por el INAH queda como testimonio importante de esa vertiente de la tradición mariachera.

❁ 5. LA REGIÓN DEL MARIACHI

Las fuentes documentales estudiadas hasta hoy (Jáuregui, 2003 [1996]) permiten plantear la hipótesis de que el corredor geográfico, con trazo de media luna, que une por tierra el puerto de San Blas (muy próximo, por cierto, a Santiago Ixcuintla y a Rosamorada) con el de Manzanillo, pasando por las ciudades de Tepic, Guadalajara y Colima y por todas las poblaciones ubicadas en ese contorno geográfico, entre otras Cocula y Tecalitlán, conforma el “área nuclear” de la región del mariachi; esta área abarca los actuales estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. Pero el área periférica de la región se extiende por porciones de los territorios vecinos de los actuales estados de Sinaloa, Sonora, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Guerrero y Oaxaca. La California novohispano-mexicana sin duda formaba parte también hasta 1848 de esta tradición; de hecho, el puerto de San Blas se había fundado en 1768 con el fin principal de servir de embarcadero para el tráfico con California y la exploración del litoral del Pacífico Norte.

Pero no se debe pensar en una región con fronteras nítidas y tajantes, sino más bien en un vasto territorio cultural; sobre todo, se debe tener en mente una región discontinua con unas secciones compactas, otras difusas y algunas aisladas. Así, la región del mariachi –en tanto portadora de una tradición– nunca tuvo límites fijos, sino contornos diluidos y cambiantes. La ilusión de un nombre regional tiende a encubrir el hecho de que dicha delimitación sólo puede corresponder a unos trazos impuestos políticamente, pues no existen áreas culturalmente homogéneas.

La tercera versión de este Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional tuvo lugar en 2004, con la participación de 21 conjuntos provenientes de 11 estados (Nuevo León, Chihuahua, Zacatecas, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán, Guerrero, Estado de México, Morelos y Oaxaca); los dos últimos años este evento se ha realizado de manera paralela, pero vinculada con el Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara.

En el encuentro de mariachis tradicionales los grupos se pueden clasificar en seis categorías. a) Los mariachis propiamente tradicionales que son portadores de una tradición regional, o quizás local; b) los mariachis que rescatan una tradición, la cual ha quedado sin sus portadores originales debido a la ancianidad de los músicos antiguos o a su fallecimiento; c) los “mariachis de intelectuales”, integrados por músicos “de nota” que reproducen algunas de las tradiciones del mariachi y que tendencialmente son auspiciados por instituciones culturales universitarias o estatales; d) las orquestas típicas; e) los guitarreros solistas; f) los mariachis comerciales con pretensión de tradicionales, los cuales omiten la trompeta y seleccionan piezas de antaño para participar en el encuentro. Dentro de esta última categoría, el mariachi de Tetelcingo, Morelos, llama la atención pues cantan en náhuatl todas sus composiciones, como las cumbias de Decenamaca (El Paletero) y de Payo Montle (El Galán Curado) o baladas románticas como Noyulo (Mi Corazón).

No se ha vuelto a auspiciar otra velada de minuets en Guadalajara –esto es, una sesión de oración en un templo católico, conducida musicalmente por el mariachi tradicional–, pues los organizadores de los encuentros se han subordinado a la temática de la fiesta secular y han omitido el aspecto religioso de la tradición del mariachi original. Pero este disco compacto doble editado por el INAH queda como testimonio importante de esa vertiente de la tradición mariachera.

❁ 5. LA REGIÓN DEL MARIACHI

Las fuentes documentales estudiadas hasta hoy (Jáuregui, 2003 [1996]) permiten plantear la hipótesis de que el corredor geográfico, con trazo de media luna, que une por tierra el puerto de San Blas (muy próximo, por cierto, a Santiago Ixcuintla y a Rosamorada) con el de Manzanillo, pasando por las ciudades de Tepic, Guadalajara y Colima y por todas las poblaciones ubicadas en ese contorno geográfico, entre otras Cocula y Tecalitlán, conforma el “área nuclear” de la región del mariachi; esta área abarca los actuales estados de Nayarit, Jalisco, Colima y Michoacán. Pero el área periférica de la región se extiende por porciones de los territorios vecinos de los actuales estados de Sinaloa, Sonora, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Guerrero y Oaxaca. La California novohispano-mexicana sin duda formaba parte también hasta 1848 de esta tradición; de hecho, el puerto de San Blas se había fundado en 1768 con el fin principal de servir de embarcadero para el tráfico con California y la exploración del litoral del Pacífico Norte.

Pero no se debe pensar en una región con fronteras nítidas y tajantes, sino más bien en un vasto territorio cultural; sobre todo, se debe tener en mente una región discontinua con unas secciones compactas, otras difusas y algunas aisladas. Así, la región del mariachi –en tanto portadora de una tradición– nunca tuvo límites fijos, sino contornos diluidos y cambiantes. La ilusión de un nombre regional tiende a encubrir el hecho de que dicha delimitación sólo puede corresponder a unos trazos impuestos políticamente, pues no existen áreas culturalmente homogéneas.

La región del mariachi no sólo es extensa, sino variada y compleja. Incluye una gran diversidad de situaciones ecológicas y climáticas, desde las marismas, planicies costeras, costas montañosas y zonas desérticas hasta las diversas serranías y sierras, pasando por los valles templados, sin que falten lagunas interiores.

Dentro de la macro-tradición del mariachi existían múltiples variaciones locales con diferentes dotaciones instrumentales, estilos de ejecución y de canto, así como peculiaridades en cuanto a las letras y a la forma de bailar. El conjunto de músicos estaba vinculado a la vida ritual y festiva de su comunidad (en el contexto intercomunal, por supuesto), tocaba básicamente instrumentos de cuerda, con un número reducido de integrantes: un mínimo de dos y un máximo de cinco. Se trataba de una variante peculiar del conjunto novohispano –y “americano”– de arpa - violín (rabel) – vihuela, cuyas piezas eran anónimas, pues pasaban por “la censura de la comunidad” que las gustaba y sus portadores no utilizaban el recurso de la escritura o la notación musical. El mariachi tradicional corresponde a una cultura ágrafa, que no fundamenta su reproducción en sistemas de escritura o notación, por lo que su acervo –tanto musical como letrístico– constituye un patrimonio colectivo y regional.

Se trata de una amplia secuencia progresiva de traducciones y adaptaciones –melódicas, rítmicas, sonoras, letrísticas y danzarias– sin “texto” original. Por supuesto que el sistema global de transformaciones, en un segundo nivel de análisis, incluye inmediatamente las tradiciones musicales del altiplano y de la costa del Golfo de México, así como las de Sudamérica y el Caribe.

Pero hay que distinguir la tradición musical, dancística y festiva, por un lado, y el nombre con el que se ha designado, por el otro. A la postre, por circunstancias explicables a posteriori, ha prevalecido tendencialmente la denominación mariachi/mariache, pero ni la tradición se denominó siempre y en todos los lugares con tal nombre, ni tal término circunscribió su campo semántico al grupo musical.

En la actualidad, al conjunto musical de tradición se le denomina, de manera alternativa, La Tambora, en el sur de Zacatecas; El Tamborazo, en el norte de Jalisco; Grupo de Arpa Grande, en la zona planeca (de Apatzingán y de la cuenca del río Tepalcatepec); Conjunto de tamborita, en la zona calentana (de la vertiente del río Balsas); Fandango de Varita, entre los mixtecos de la costa de Oaxaca; enfatizando la preponderancia rítmica del instrumento correspondiente. En el caso guerrerense-oaxaqueño se trata de un cajón de madera que se percute de manera directa con una mano y con la otra por medio de un palito, cuyo nombre es “varita”.

Hay subtradiciones que en la actualidad rechazan contundentemente la denominación de mariachi, ya que ésta se ha difundido por los medios de comunicación masiva, a lo largo del siglo XX, como un aspecto inseparable del mariachi moderno, con traje de charro y trompeta; por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófono semejante, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi.

❖ 6. LOS MARIACHIS DE LAS VELADAS DE MINUETES EN LA CATEDRAL DE GUADALAJARA

Los cuatro grupos musicales que fueron invitados a participar en la velada de minuets de la Catedral de Guadalajara fueron seleccionados en tanto representantes de diferentes tradiciones subregionales y étnicas, correspondientes a la región nuclear del mariachi. Por una parte, los mariachis mestizos de Cocula, lugar que constituye un referente histórico y mítico para el mariachi, y de Apatzingán, que comparte en buena medida la tradición musical con Tecalitlán, localidad epónima del famoso Mariachi Vargas. Por otra parte, un mariachi de la tradición musical de los huicholes y otro de los coras, los dos grupos indígenas más renombrados del Occidente de México.

El mariachi de La Colmena, Cocula, Jalisco

“Entre el otoño de 1908 y la primavera de 1909 las tres principales compañías norteamericanas de fonógrafos –Columbia, Edison y Victor– realizaron grabaciones en la ciudad de México con el [denominado] Cuarteto Coculense” (Clark, 1998: 2). En aquellos discos pioneros, de corte comercial, se registraron 21 sones expresamenteregonados como “abajenos”, lo cual indica que dichas letras, melodías y ritmos correspondían a una tradición regional. Hay reediciones recientes de estos materiales en CD por Arhoolie Records (“Cuarteto Coculense. The very First Mariachi Recordings 1908-1909. Sones Abajenos” [Mexico’s Pioneer Mariachis, 4], 1998) y por el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información

Musical Carlos Chávez (“Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones abajeños” [Cancioneros], 2004).

Aunque parezca extraño –dada la importancia referencial de Cocula para el asunto del mariachi– no fue sino hasta 1976 en que se llevó a cabo la siguiente grabación con un mariachi propiamente coculense, que derivó en la edición de un disco.

En la década de 1970 el mariachi tradicional, en su vertiente secular, prácticamente había desaparecido en dicha población. “...Cocula..., a la escalada de los aparatos electrónicos de sonido, casi lo deja morir [al ‘mariachi sin trompetas’]” (Sánchez Flores, 1976: 1). Ramón Mata Torres –por conducto del presidente municipal de la localidad– había congregado al mariachi del nonagenario Jesús Salinas, con el fin de que se preparara [–dado que ya no tocaba de fijo–] para ilustrar en la capital tapatía “...con sones viejos [...] la Mesa Redonda que finalizaría el ‘Cuarto Ciclo de Conferencias de Información sobre Guadalajara’” (Sánchez Flores, 1976: 2). Entre otros estudiosos jaliscienses del mariachi antiguo, asistieron Francisco Espinoza Sánchez (1905-1992) y Francisco Sánchez Flores (1910-1989). Este último propuso al Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) que editara un LP con sones de este mariachi del barrio de La Guitarrilla. Así se publicó el disco “El mariachi sin trompeta de la región coca” (Música de las danzas y bailes populares de México, 5), 1976.

Después, el propio Sánchez Flores organizaría el Mariachi Auténtico de Jalisco, integrado por nueve elementos y auspiciado por el Departamento de Educación del estado de Jalisco, con el que buscaría retomar la tradición del mariachi de La Guitarrilla. Con este mariachi de músicos residentes en Guadalajara, el Fonadan editó otros dos LP (“Arcángeles entre valeses, chotes y menuetes [Música de las dan-

zas y bailes populares de México, XV], 1984; “Sones de mariachi, a la manera antigua” [Música de las danzas y bailes populares de México, XVI], 1984). De esta manera, el único minúete (“Por ai viene San Miguel”) que allí se incluye y los vales (en tanto sustitutos de los minúetes como plegaria musical) se presentan transformados en lo referente a dotación instrumental, cuadratura y estilo, pues corresponden más a una “orquesta típica” que a un mariachi. No obstante que en el disco aparecen fotografías del mariachi de Jesús Salinas –mezcladas con las del nuevo Mariachi Auténtico de Jalisco–, ninguna de las piezas corresponde a la ejecución de su mariachi propiamente tradicional, sino a la del conjunto ampliado, organizado y ensayado en Guadalajara para realizar labores de “rescate musical”.

En 1994 el comité académico del Primer Encuentro Internacional del Mariachi solicitó al Ayuntamiento de Cocula un auténtico mariachi tradicional para que participara en la “Velada de minúetes” en la catedral de Guadalajara. El 25 de marzo de ese año presenciamos, en un salón del Palacio Municipal de aquella población, una muestra de la tradición del mariachi denominado “de La Colmena”, la cual demostró a todas luces ser auténtica. Ese conjunto fue el que se presentó en el evento de la catedral tapatía, ataviado con traje uniformado que le proporcionaron las autoridades de su municipio.

El violinista, Salvador Hernández Nande, había aprendido de manera lírica desde su infancia la tradición musical de su padre, Merced Hernández Cabrera (1901-1969), quien había tocado como violinero 50 años con el mariachi de Jesús Salinas Hernández (1885-1986), su tío por línea paterna; de hecho, este guitarronero en ocasiones le recordaba la melodía de los minúetes chiflándosela. Él se había iniciado en “la tocada” a los seis años de edad y a partir de los quince había sido

alumno del versátil músico, Salvador Flores (Sánchez Flores, 1976: 3-4), quien participó como vihuelero en el primer concierto radiofónico de mariachi en 1925 en la Ciudad de México (Jáuregui, 1990: 41-42 y 95-96).

Pero, además, el abuelo paterno de don Salvador había sido mariachero especializado en minuets y le había enseñado la tradición musical religiosa a su hijo. “Su gusto de mi abuelo –Estanislao Hernández Chavarín, quien ejecutaba arpa y guitarrón– era tocarle en su fiesta a la Virgen de la Pila, porque entonces esa imagen estaba en la capilla del rancho de La Colmena. Mi abuelo tocaba pura música suave-cita, lenta –la de los minuets–; no tocaba sones, ni polkas” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2006).

Por su parte el padre de don Salvador también había aprendido la tradición musical con un tío materno, que era mariachero. “La herencia musical viene por los dos lados, porque Leocadio Cabrera era hermano de mi abuela, Dorotea Cabrera” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2006). Leocadio Cabrera Presiado (1874-?) –además de ser aprobado por don Jesús Salinas como uno de los legendarios “dueños” de mariachi en Cocola (Sánchez Flores, 1976: 4)– es “reconocido” por él como el músico cuyo mariachi tocó –“reforzado”, esto es, aumentado en dotación instrumental– en el “pico de gallo” que se le ofreció en casa de la familia Vidrio en 1935 al renombrado músico Silvestre Revueltas (1899-1940) (Sánchez Flores, 1976: 5); con la aclaración de que, entre los músicos que ampliaron aquel mariachi, “Era Filomeno Castillo el único arpón [de la sierra] del rumbo. Él solo, suficiente para alegrar fiestas, hasta con amanecida: no digamos tocando como invitado [en un conjunto]” (idem).

“...Silvestre Revueltas había exclamado frente al mariachi:

– ‘Qué buenos son, y ellos como si nada’” (idem).

Salvador Hernández Nande no ejerció el oficio musical de tiempo completo, pues era chofer de camiones de pasajeros; sólo tocaba para las ocasiones religiosas en que se requerían las piezas de la tradición mariachera. Cuando se acercaban las fechas de sus compromisos, por las noches ensayaba con su grupo en su casa. Este violinero se especializó en la música religiosa del mariachi, aunque también sabía tocar los géneros seculares. “A él le gustaba eso, no quería que se perdiera esa tradición. Mi padre se lo encargaba mucho, le recomendaba que no dejara que se cayera esa tradición de los minuets” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2005).

En Cocula a este mariachi lo conocían como “el de Chava”; pero el jefe del grupo se esforzaba en que se le reconociera como “Mariachi de La Colmena”, en referencia al rancho donde había nacido su padre; dicho asentamiento fue despoblado hacia 1930, durante la época de los repartos agrarios postrevolucionarios, porque los antiguos dueños vendieron la Hacienda de San Diego, a la que pertenecía, y los nuevos propietarios –que también eran dueños de la hacienda de Estipac– despidieron y desalojaron a los trabajadores para que no “crearan derechos agrarios sobre los terrenos”; en la década de 1970 los restos de las construcciones fueron destruidos para dedicar las tierras al cultivo. Salvador Hernández Nande ya había nacido en la calle de San Diego, en la entrada de La Guitarrilla.

En Cocula los minuets se tocan en el mes de agosto, cuando la Virgen de la Pila es sacada del templo del barrio de La Ascensión, para llevarla a recorrer los campos de cultivo, en la temporada de los elotes y de las calabacitas tiernas. Algunos campesinos contratan al mariachi por su cuenta para que le toque minuets a la Virgen, por “horas” de música. “Usted, como creyente, si debe una manda, se los tocan los minuets allí en el templo” (Francisco Hernández Nande, entrevista en 2006). Luego la imagen recorre los “potreros” y durante esas procesiones se van tocando minuets; en ciertas parcelas se han preparado “ermitas” (enramadas temporales de carrizo y ramas), en donde es colocada la imagen y allí también se le tocan minuets.

Semanas después, al concluir la fiesta de San Miguel, los cuatro siguientes domingos –tras el 29 de septiembre– la imagen del arcángel es trasladada desde la parroquia al templo de cada uno de los barrios: San Pedro, La Ascensión, Santiago y San Juan. El turno de los barrios se sortea, pero los preferidos son el primero y el último, porque son los días más concurridos. En el trayecto hacia cada barrio, el mariachi se integra a la comitiva y va tocando minuets; también en las “ermitas”, en donde se deposita momentáneamente la imagen, se le toca esta música al santo patrón de la parroquia.

En Cocula, de manera oficial (como devoción de la colectividad) no se tocan minuets durante el novenario de la fiesta patronal, ni en el día de San Miguel Arcángel; tampoco se acostumbra tocar este género musical en los velorios de angelitos.

De esta manera, los minuets que se ejecutaron en la velada de la catedral de Guadalajara son “una secuencia” del estilo de tres antiguos mariacheros (Estanislao

Hernández, Leocadio Cabrera y Jesús Salinas), quienes los tocaban hace un siglo. Por lo tanto, esta grabación de minuets de la tradición mariachera de Cocula, Jalisco, tiene por lo menos el mismo mérito histórico que las obtenidas en 1908-1909 con el Cuarteto Coclense para los géneros seculares, no obstante que se haya realizado 85 años después. Debido a que se trata de una plegaria musical –cuya comercialización era problemática–, el género de los minuets no había sido alterado por los medios de comunicación masiva, como lo fueron los sones, jarabes, vales, polkas, etcétera.

† Salvador Hernández Nande (Cocula, 1936-2003), violín.

† León García Martínez (Cocula, 1913-2001), guitarra sexta.

Rafael Robles Garibaldi (Villegas, Tecolotlán, 1964), vihuela.

Álvaro Patricio Vicencio (Cocula, 1969), guitarrón.

El mariachi del barrio de Sitakua, Tepic, Nayarit

Este grupo es heredero de la tradición musical de Inés Ríos (¿1850-1920?), el primer mariachero huichol (Jáuregui, 1993: 311-320; Jáuregui, 2003 [1996]: 344-349), quien “adquirió el don de la música” hacia 1875.

Tres de sus integrantes (Juan Ríos, Tereso Martínez y Fidel Martínez; el primero primo hermano de los dos últimos, que eran hermanos) conformaron un mariachi en San Rafael (El Nayar) y Carretones de Cerritos (Tepic) entre 1958 y 1965 (ibídem: 327-328). Además de la propia tradición serrana, influyeron en la conformación de su estilo Luis Pacheco Ramírez (1902-1997), mariachero originario de Huajimic, quien llevó a la región serrana de Nayarit el estilo de zona costera, en donde había aprendido el oficio musical; y Fermín Bautista Martínez (1909-2003), mariachero originario de Tepizoac (Chimaltitán), quien aportó el estilo de la región de mineral de Bolaños. En ocasiones llegaron a tocar con estos dos músicos legendarios que deambularon por la sierra con su música por más de 50 años.

A la postre los tres emigraron, por diferentes motivos y en distintos momentos, al altiplano nayarita. En 1994, los hermanos Martínez se ganaban la vida tocando en compañía de otros músicos en las cantinas de Tepic; Juan Ríos estaba contratado como integrante del mariachi del Instituto Cultural y Artístico de Nayarit. Hacía casi 30 años que no tocaban juntos, pero no dudaron en enfrentar el reto de interpretar los minuets de su tradición mariachera en la Catedral de Guadalajara. Para su participación en el Primer Encuentro Internacional del Mariachi invitaron como guitarrero a un hijo de Fidel (Ramón Martínez) y a un violonero huichol (Eulalio González), sobrino de Juan. De Hecho, todos eran parientes, pues comparían el apellido Martínez. Como todos vivían en la colonia huichola de Sitakua o en sus inmediaciones, optaron por ese topónimo para caracterizar el nombre de su mariachi, remitiéndolo con tal marca al origen serrano de su tradición.

Esta tradición musical, en su género de minuets, está vinculada a la celebración que tiene lugar durante la Semana Santa en el santuario nayarita de Huaynamota.

Se trata de un poblado serrano (presente etnográfico de 1994) de 150 casas, distribuidas en un barrio de mestizos y un barrio de huicholes, con un total de 530 habitantes, de los cuales aproximadamente 200 son indígenas. Según los frailes de la misión, la afluencia de peregrinos para las ceremonias de la Semana Mayor es cercana a los diez mil, provenientes de la región serrana, del altiplano y de la bocasierra de Nayarit. De esta forma confluyen ritualmente tres tradiciones étnicas: las de los coras, huicholes y mestizos serranos.

En el santuario de Huaynamota un sacerdote católico celebra los oficios litúrgicos correspondientes, desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Resurrección. De manera paralela –y a veces a contratiempo y hasta en contradicción– se desarrolla el ritual de la tradición popular, cuyo centro es la imagen de Jesús Nazareno, de tamaño natural y de semblante extremadamente realista; esta escultura era un eccehomo llevado por los misioneros jesuitas en el siglo XVIII. Si bien se trata de la talla en madera de un Cristo negro, la creencia popular es que “No fue comprado, ni hecho: fue aparecido” (Flora Hernández). El convencimiento de la gente es que el Señor de Huaynamota es muy milagroso, muy poderoso. “La gente no viene nomás por gusto, sino porque el Santito hace sus trabajos”. La relación con él es la de pedir y prometer... recibir y cumplir, esto es, pagar los dones alcanzados. El sentimiento es de que, así como es de efectivo para conceder, es implacable para castigar, si el creyente no cumple lo que le prometió. En general las promesas se hacen por un lapso de cinco años, aunque muchos devotos continúan, después de cumplir, visitando anualmente la imagen.

Esta efigie ha llegado a ser concebida por los indígenas coras y huicholes como una entidad dual, siendo su lado derecho luminoso-masculino y su lado izquierdo

oscuro-femenino. Para los músicos serranos él es el patrón que otorga el “don de la música”, de tal manera que la mayoría de los mariacheros ha aprendido su oficio en una relación simbólica que implica ir a tocarle minuets durante las velaciones de la Semana Santa por un periodo quinquenal (Jáuregui, 2003 [1996]: 360-368).

La gran celebración multitudinaria acontece, así, durante la noche. Por grupos familiares los peregrinos se apropian de los espacios del atrio, colocando cobijas o plásticos extendidos. Entre cada grupo con dificultad se puede transitar. Colocan velas y veladoras en el suelo al frente de ellos y las encienden una vez que ha anochecido. Van a permanecer allí, velando a Nuestro Padre Jesús, hasta que la flama consuma la ofrenda de cera. Las noches de velación son la del miércoles y, más importante, la del jueves.

Una de las peculiaridades de la velación es la plegaria musical del mariachi: los minuets. Al santuario concurren hasta nueve mariachis tradicionales, esto es, grupos de músicos líricos, que no usan uniforme, con dotación instrumental exclusivamente de cuerdas y que reproducen una tradición musical regional transmitida de generación en generación “de oído”. Los mariachis más reducidos constan de dos músicos: violín y guitarra; los más numerosos incluyen dos violines, vihuela, guitarra y violón.

La mayoría de los mariachis tocan por manda, pues le han solicitado al Huaynamoteco “el don de la música”; pero también algunos conjuntos tocan por paga. Para ello los devotos solicitan “horas” de minuets, que consisten en tandas de cinco piezas de este género. Los músicos intercalan eventualmente vales, pues debido a su ritmo más lento les permite descansar mientras continúan la tocada. Es notable cómo la duración de las piezas cambia si el mariachi está tocando por

manda propia o por manda ajena y pagado. En el primer caso la duración del minuet es obviamente más prolongada, pues se le “da más vueltas” al tema musical. Alrededor de cada mariachi se congregan muchos peregrinos –indígenas sobre todo, pero también mestizos– que se dedican a grabar con aparatos voluminosos sus ejecuciones, con el fin de disfrutarlas posteriormente y, sobre todo, de estudiarlas para tocarlas por su cuenta.

En el repertorio de minuetes del mariachi de Sitakua aparecen dos piezas que se refieren a los animales que –para la concepción del universo de los coras y huicholes– corresponden al oriente luminoso (el gallo, ave asociada con el sol) y al poniente oscuro (el toro-buey, animal vinculado con el mar). De esta manera, El Gallito y El Buey son unos de los minuetes más conocidos y gustados en la tradición mariachera nayarita y en ellos se expresa la imitación, en el primer caso, del aleteo y del canto del gallo y, en el segundo, del mugido del bóvido. Estos dos minuetes fueron presentados en calidad de sones por el proceso de apropiación de las tradiciones populares llevado a cabo por los “ballets folklóricos”, a partir de la década de 1960.

† Juan Ríos Martínez, Tuaxi Tumuaní (Pintado de Rojo) (Carretones de Cerritos, Tepic, 1930-1996), violín primero o alternativamente violín segundo.

Tereso Martínez Robles (Huaynamota, El Nayar 1939), violín segundo o alternativamente violín primero.

† Fidel Martínez Robles (Las Adjuntas, El Nayar, 1944-2003), vihuela.

Ramón Martínez Rodríguez (El Vicenteño, El Nayar, 1974), guitarra sexta.

† Eulalio González Martínez, Ve'ereme Temay (Joven en Crecimiento) (Carretones de Cerritos, Tepic, 1952-2001), violón (tololoche).

El mariachi de Apatzingán, Michoacán

El famoso conjunto de arpa grande Alma de Apatzingán fue invitado a participar con ejemplos religiosos de su tradición musical en la velada de minuets de la catedral de Guadalajara. Este grupo difunde, en la región planeca (de la Tierra Caliente de Michoacán), principalmente la vertiente secular de su tradición mariachera (a la que González denomina “música civil” [2001: 387]), que comprende prioritariamente sones, jarabes, valonas y corridos. En la última década del siglo XX, los minuets los tocaban sólo en contadas ocasiones, “para las funciones a las imágenes y para los velorios y entierros de angelitos”. “Ya muy poco los tocamos, pero todavía hay gente que sí los pide. Hay compañeros [músicos] que no conocen este tipo de música” (Juan Pérez Morfín, entrevista de 2005). Esta situación ha determinado que algunos de sus integrantes ya no estén familiarizados con esas melodías y con los ritmos y armonías que les están asociados.

Por esta razón, para la velada de 1994, el arpista decidió no tocar ese instrumento –característico del grupo– y, en cambio, se pasó a ejecutar la guitarra quinta de golpe. El arpa –en este género musical– está a cargo del bajo, aunque también ejecuta fragmentos de la melodía. En esta subtradición, se considera que la armonía (brisa) –el acompañamiento rítmico vigoroso– es más importante que el bajo para la

ejecución de los minuets; así, la guitarra quinta es un instrumento indispensable, ya que “amaciza” las piezas.

“A veces los minuets se tocan con la pura guitarra, sin arpa; por eso [para la tocada de la catedral de Guadalajara] preferimos acompañarlos con guitarra quinta y vihuela [el arpa entonces allí la teníamos, pero nos hacían falta músicos competentes para lo que íbamos a tocar]. Antes así se tocaban los minuets, con pura guitarra quinta y vihuela, sin arpa” (Juan Pérez Morfín, entrevista de 2005).

“Por estas regiones esa música la danzan, esailable; y a veces no. Cuando se trata del entierro de un niño, entonces no se baila, o se baila poco; pero cuando es función de una imagen, se baila bastante” (Juan Pérez Morfín, entrevista de 2005). Quizás esto ocurra debido a que “Uno de los rasgos a los que se alude con más frecuencia es el ánimo de sus moradores [de la Tierra Caliente], dados al baile y al espíritu festivo” (González, 2001: 387). Pero las danzas asociadas a los minuets son distintas de las que se realizan con trajes y atuendos que transforman la personalidad de los participantes; en este caso, los devotos bailan con su vestido ordinario, de tal manera que se presentan ante lo sagrado en su calidad de seres humanos normales y los minuets constituyen en este caso una plegaria musical y dancística.

Si bien en la región planeca de Michoacán a los conjuntos de arpa grande no se les denomina mariachis, indudablemente forman parte de la misma macrotradición. “Este tipo de conjuntos de cuerdas es muy propio del occidente de México; tiene una estrecha relación con el popularísimo conjunto conocido como mariachi” (González, 2001: 390).

En la zona nahua próxima, de la costa de Michoacán, “A este tipo de agrupaciones que ejecuta minuets se les denomina localmente [en Cachán de San Antonio]

minueteros. [...] este mismo conjunto musical cambia de nombre por el hecho de ejecutar un repertorio diferente: sones, canciones y corridos, en contextos diferenciados u opuestos, [...] ahora se le denomina mariachi” (Gutiérrez, 2006: 3). Asimismo, “...últimamente se tocan también minuets a los adultos que fallecen, ya no son exclusivos para los infantes [muertos, esto es, para los angelitos]” (ibídem: 2).

Ordinariamente, el grupo Alma de Apatzingán incluye cinco músicos, pero en esta ocasión tocaron los minuets con una dotación instrumental reducida de sólo tres instrumentos, de tal manera que hizo falta la melodía del violín segundo y el acompañamiento rítmico del bajo en el arpa; pero la armonía se presentó duplicada.

† Gerónimo Pérez Gallardo (Tumbiscatío, 1918-1997), violín.

Juan Pérez Morfín (Tumbiscatío, 1945), guitarra quinta de golpe.

Salvador Chávez Mendoza (San José de Chila, Apatzingán, 1925), vihuela.

El mariachi de Jesús María (Chuísete’e), Nayarit

Se trata de un conjunto musical que toca en las festividades de su comunidad que corresponden a la Casa Fuerte, al templo “católico” y las “ramadas” de los santos (cfr. Valdovinos, 2002: 125-177). De esta manera, sus ejecuciones musicales son

un elemento indispensable en las fiestas del ciclo de Jesucristo (Navidad/Cambio de Varas - Carnaval - Semana Santa) y en las celebraciones de los santos (la Santa Cruz, San Antonio, Santo Santiago, la Virgen del Rosario, San Miguel Arcángel y la Virgen de Guadalupe). Su música no se toca en las fiestas que se realizan en los templos de tradición amerindia –de arquitectura efímera y ubicados fuera del poblado, en medio del bosque–, donde se realizan los rituales denominados mitotes (*ñe*) (Guzmán, 2002 [1997]; Coyle, 1997). Allí el instrumento musical característico es el túnama, arco musical que se coloca sobre un gran bule, que sirve de caja de resonancia, y que es percutido con dos vaquetas, que producen un sonido más sordo y otro más agudo, acompañando rítmicamente las melopeas del cantador (Yurchenko, 1993 [1963]: 144-145).

Los minuets constituyen, así, un elemento de origen católico que los coras han reubicado dentro de su ciclo ritual anual, en la vertiente asociada al culto derivado de la predicación jesuítica y, en menor medida, franciscana; los músicos maritecos, junto con los conjuntos de las demás comunidades coras, mantienen la tradición mariachera más próxima a la música barroca del siglo XVIII.

Además del género de los minuets (referido sintéticamente por Vázquez Valle, 1999: 940-941), este grupo musical cora también ejecuta su contraparte, los sones de tarima (Luna, 1994: 2), que son bailados sobre el gran “tambor de pie” por la concurrencia. Este segundo género ha sido abordado desde su aspecto musical por Téllez Girón (1964: 48-49 y 127-129) y Vázquez Valle (1993 [1987]: 280-282) y, en términos coreográficos y simbólicos, por Ramírez (2004).

Los minuets se tocan principalmente en el período ritual de “el alba” (Luna, 1994: 2), esto es, “...dos días antes del día de la fiesta” (Valdovinos, 2002: 102), du-

rante la velación nocturna, al interior de los espacios sagrados. Durante la Semana Santa, “En la misa del Domingo de Ramos, los minuets intervienen poco, si se toma en cuenta la duración del oficio [...]. Pero se puede apreciar la belleza y la intensidad de esta música que no cesa en veinticuatro horas, durante la velada del Cristo muerto. [...] Considerado como un rezo [musical sin palabras], el minuet tiene un aspecto sagrado ya que se dirige al Santo Entierro. Se distinguen piezas alegres y piezas tristes, a pesar de la monotonía característica de este género tradicional” (González Laporte, 2001: 284-285).

Por el contrario, los sones de tarima se ejecutan en espacios exteriores el día de la fiesta, en el contexto de la borrachera. Todavía no se cuenta con la indagación que permita esclarecer cuál es el orden de ejecución de las diferentes melodías y tonos de la tradición de los minuets coras, según cada fiesta y de acuerdo con cada momento ritual de ella.

Ni los minuets ni los sones de tarima de los coras –con excepción del son de Los Cuchillos– tienen un nombre que los caracterice, de tal manera que la concurrencia no puede solicitar nominalmente alguno en particular, ya que su ejecución depende absolutamente de la memoria de los músicos y de su voluntad de combinación, la cual responde a un código que no se ha estudiado.

El violinero principal de este “mariachi” se denomina en lengua cora Tu’takuina (Luna, 2002: 2); él ha sido designado por el gobernador (Tahtuán) en turno, cuando su antecesor ha fallecido, y su cargo es vitalicio. En los días previos a cada celebración patronal, los fiscales (Pixka) –hay cuatro, que provienen de cada uno de los barrios de la comunidad– le avisan personalmente que se debe presentar a tocar en la fiesta. A él le corresponde encabezar y, hasta cierto punto, dirigir musicalmen-

te a los demás ejecutantes. Algunos de éstos –quienes son practicantes reputados de cierto instrumento– también son convocados por los fiscales, pero otros se incorporan de manera espontánea en el momento de las tocadas. Según Valdovinos, los músicos tradicionales “...son todos los hombres del pueblo que han aprendido a tocar algún instrumento musical tradicional: guitarras, violines, triángulo o tambor. Generalmente comienzan desde muy jóvenes, ya sea por gusto o porque su padre o algún familiar les ha heredado el instrumento y ha aprendido a utilizarlo” (2002: 189).

A ninguno de ellos se le retribuye monetariamente su trabajo ritual, ya que su participación es por obligación (dentro del sistema de cargos) y por colaboración voluntaria; los fiscales tienen solamente la obligación de abastecerlos de trago y cigarrillos, durante las desveladas (ibídem: 186), y de cuidar la integridad de sus instrumentos musicales (Luna, 1994: 3). En ocasiones los bailadores de tarima también les ofrecen cerveza, “tequila” (frecuentemente se trata de aguardiente barato) y refrescos, en retribución de sus piezas. En los lugares sagrados de la geografía ritual cora, “...se pide por la vida del músico, para que continúe cumpliendo con el costumbre” (ibídem: 1).

En las últimas décadas viajan eventualmente a la ciudad de Tepic, invitados por las instituciones gubernamentales o universitarias, encargadas de los asuntos culturales, para participar en festivales.

Aunque no es común que a estos músicos se les designe como mariachi, en la vecina comunidad cora de Yaujque’é (La Mesa del Nayar), el violinero de un conjunto semejante que estaba tocando minuets en los días finales de la prolongada festividad de Las Pachitas (carnaval) en 1995, “...define a este tipo de grupo como

un ‘mariachi de tradición’” (Jáuregui, 2005: 43). De hecho, el músico-violinero encargado de tocar los minuets y los sones de tarima en la comunidad de Muxate’e (Presidio de los Reyes) aclaró que: “Nosotros nomás dos músicos tocamos: violín y guitarra. El que gana dinero, ése es mariachero. Aquí cooperamos, aquí no se gana ni un cinco. A lo mejor un traguito: jeso sí!” (Aureliano García González).

Leonardo Díaz Bernabé (Chuísete’e [Jesús María], 1936), violín primero.

Antonio Díaz de la Cruz (Chuísete’e [Jesús María], 1971), violín segundo.

Antonio Matías Díaz (Chuísete’e [Jesús María]), 1927), violín tercero.

Prudencio Díaz de la Cruz (Chuísete’e [Jesús María], 1974), guitarra sexta.

† Modesto Altamirano Serrano (Chuísete’e [Jesús María], 1942-2003), tambora.

Gabriel González Serrano (Tá’aunique [El Salitre], 1950), triángulo.

Características de estos cuatro mariachis y del género de los minuets

Lo primero que resalta es que estos cuatro conjuntos –al igual que la mayoría de los mariachis tradicionales– están integrados tendencialmente por parientes.

El mariachi de Cocula tiene como su fundamento al violinero, heredero de la tradición musical de su padre y, por esa vía, de su ancestro por línea materna, Jesús Salinas Hernández. En el mariachi de Sitakua todos sus integrantes son familiares, ya que comparten –por línea paterna o materna– el apellido Martínez. El mariachi de Apatzingán tiene como su núcleo a un padre y a su hijo, a quienes se añade coyunturalmente un tercer acompañante. Mientras que el mariachi cora de Jesús María se conforma con dos núcleos familiares: los Díaz y los Serrano.

Con excepción del conjunto de la zona de Apatzingán, los demás grupos no detentan un nombre propio explícito, sino que –tal como se acostumbra en el caso de los mariachis propiamente tradicionales– se reconocen sólo por el lugar de su proveniencia o por el nombre de su dirigente.

Cada pieza minuetera en algunas tradiciones se reconoce por un nombre (como en el caso de Cocula); hay otras tradiciones que sólo etiquetan nominativamente algunas de sus piezas (Sitakua) y finalmente otras que no disponen de un sistema nominativo para su clasificación (como el caso cora).

Por otra parte, los minuets son un género musical que –dada su vinculación con lo sagrado– se toca gratuitamente o, cuando se cobra por su ejecución, ésta tiene lugar en la actualidad con menos frecuencia que las tocadas de música para los vivos. Esto determina un grado mayor de improvisación en las tocadas de este género, de tal manera que, en el límite, los conjuntos coras nunca ensayan, sino que siempre se acomodan y se acoplan en el momento mismo de la interpretación. Una notable excepción es el mariachi “de la Colmena” (de Cocula), cuyo dirigente sólo se dedicaba a tocar música religiosa y preparaba meticulosamente cada año a los músicos que lo acompañarían para las fiestas patronales de su pueblo.

Sobre este punto, se debe aclarar que generalmente los conjuntos de la tradición mariachera, con el mismo número de músicos y con la misma dotación orgánica, ejecutan tanto el repertorio secular como el religioso; son excepciones –explicables en términos biográficos– los casos en que algunos músicos se han especializado solamente en la tradición de los minuets. También es explicable el que ocasionalmente se reduzca el número de instrumentos al tocar los minuets, ya que este género se presenta tendencialmente como menos comercializable que el correspondiente a las tocadas de música secular.

Todos los minuets incluidos en estas grabaciones se han venido transmitiendo de generación en generación por aprendizaje directo –los tocados por los coras, desde el siglo XVIII–, ya que estos músicos no cuentan con sistema de notación musical. Cuando se trata de melodías y ritmos provenientes de composiciones “cultas” decimonónicas o de principios del siglo XX, como es el caso de los minuets de Cocula, una vez que se han integrado al repertorio del mariachi tradicional, su permanencia depende del método de aprendizaje “de oído” de músico a músico.

La afinación de los grupos corresponde a la manera de su propia tradición. En este punto se requiere un esfuerzo de comprensión y disfrute intercultural para el escucha “chapado a la usanza occidental”, ya que estos músicos no conocen ni siquiera de vista –un diapasón, una partitura o una batuta– como no los ha conocido la mayoría de la humanidad y así ha tocado y disfrutado la música por generaciones. En especial el mariachi cora (Chuisete’e) y el huichol (de Sitakua) presentan maneras especiales de afinación acordes con el patrón musical característico de las tradiciones indígenas de la Sierra Madre Occidental.

En el único ejemplo cantado que se incluye en estos discos compactos (los Parabienes), las voces de los hermanos Tereso y Fidel Martínez manifiestan el estilo rústico campesino propio del mariachi original y un timbre nasal propio de la región nayarita.

No obstante, el grado de improvisación y de peculiaridad de afinación de estos mariachis tradicionales, me queda en el recuerdo la impresión del obispo auxiliar –todavía no se nombraba el sustituto del arzobispo y cardenal Juan Jesús Pozadas Ocampo, asesinado en 1993– que estuvo presente en aquella inédita ceremonia de septiembre de 1994, en calidad de autoridad eclesiástica. Los mariacheros de Sitakua –a diferencia de los de Cocula, que se presentaron uniformados y calzados de botines– iban con traje ordinario y algunos de huaraches; unos incluso tocaban con la pierna cruzada, sentados en las amplias y elegantes bancas de la catedral. En uno de los intermedios, al finalizar una de las tandas del mariachi huichol, se me acercó el obispo y me dijo conmovido: “¡Qué bien tocan estos señores!”

❁ BIBLIOGRAFÍA

Antúñez, Francisco, *La Capilla de Música de la catedral de Durango*, México. Siglos XVII y XVIII, Edición del autor, Aguascalientes, 1970 (1951).

Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México, III. La música en el periodo independiente*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1964.

Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid (Siglo XVIII)*, (Morelia colonial), Sociedad de Amigos de la Música – Universidad Michoacana de San Nicolás – Editorial Cultura, México, 1939.

Chavero, Alfredo, “Colima”, Obras. Tomo I. Escritos diversos, Tipografía de Victoriano Agüeros, México, 1904 (1864): 23-54.

Clark, Jonathan, “Introduction”, *Cuarteto Coculense. The very First Mariachi Recordings 1908-1909*. Sones abajeños, (Mexico's Pioneer Mariachis, 4), Arhoolie Records, El Cerrito, California, 1998: 2.

Coyle, Philip Edward, “Hapwan Chánaka (‘On the Top of the Earth’): The Politics and History of Public Ceremonial Tradition in Santa Teresa, Nayarit, Mexico”, tesis doctoral, Departament of Anthropology, The University of Arizona, Tucson, 1997.

Cruz, Efraín de la, *El origen del mariachi coculense*. Una cultura con mariachi, charros y tequila, Asociación Fray Miguel de Bolonia, Guadalajara, 1996.

El Litigante. Periódico de legislación, jurisprudencia y variedades, Guadalajara, V, 1, 10 de enero de 1888: 8.

El Litigante. Revista de legislación, jurisprudencia y variedades, Guadalajara, VIII, 2, 15 de noviembre de 1896: 20.

Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana, “Minué”, *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, Espasa Calpe, Madrid, XXXV, 1979 [1958]: 722-723.

Gascón Mercado, Julián, *Un manojo de recuerdos (Once relatos y un cuento)*, Bartolomé Costa Amic Editor, México, 1974 [1957].

González, Raúl Eduardo, “Un relámpago en el viento: la música tradicional planeca”, *La Tierra Caliente de Michoacán* (José Eduardo Zárate, coordinador), Gobierno del estado de Michoacán – El Colegio de Michoacán, Morelia y Zamora, 2001: 387-417.

González Laporte, Verónica, *La Judea: ritual de la Semana Santa cora (Nayarit, México)*, tesis doctoral en antropología, Institut des Hautes Études de la Amérique Latine, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, Paris, 2001.

Gould, Stephen Jay, *Ciencia versus religión. Un falso conflicto*, (Drakontos), Editorial Crítica, Barcelona, 2000 (1999).

Gutiérrez, Daniel Ernesto, “Procesos y resultados del contacto entre culturas musicales. El minuete entre los nahuas de la costa de Michoacán. Un estudio de caso en la comunidad de Cachán de San Antonio”, Proyecto de tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Música – Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.

Guzmán, Adriana, *Mitote y universo cora*, (Etnografía de los pueblos indígenas de México), Instituto Nacional de Antropología e Historia – Universidad de Guadalajara, México, 2002 (1997).

Hurtado González, Nabor, *Sones, canciones y corridos de Nayarit. Recopilados por [...] Prof[eso]r de Misión Cultural*, Departamento de Enseñanza Agrícola y Rural – Secretaría de Educación Pública, México, 1935 (mimeografiado).

Jáuregui, Jesús, “La plegaria musical y dancística asociada al mariachi tradicional en la región mestiza serrana de Nayarit”, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1983, mecanografiado.

“El mariachi como elemento de un sistema folklórico”, *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, (Jesús Jáuregui e Yves-Marie Gourio, editores), Instituto Nacional de Antropología e Historia - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Francés de América Latina, México, 1987 [*]: 93-126.

“Mariachi tradicional y mariachi moderno”, *Jornadas de antropología*, (Ricardo Ávila, compilador), (Colección Fundamentos, Laboratorio de Antropología), Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1989: 273-287.

El mariachi. Símbolo musical de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia - Banpaís, México, 1990.

“Un siglo de tradición mariachera entre los huicholes: la familia Ríos”, Música y danzas del Gran Nayar, (Jesús Jáuregui, editor), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Nacional Indigenista, México, 1993 (1987): 311-335.

“[Hasta que llovió en Sayula] Primer Encuentro Internacional del Mariachi: Guadalajara ‘94”, *Inventario antropológico. Anuario de la revista Alteridades*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1, 1995: 328-333.

“Una subtradición mariachera nayarita: la de Xalisco”, *De occidente es el mariache y de México... Revista de una tradición*, (Álvaro Ochoa Serrano, editor), El Colegio de Michoacán - Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Zamora, 2001: 33-62.

“Cómo los huicholes se hicieron mariacheros: el mito y la historia”, *Flechadores de estrellas. Nuevas aportaciones a la etnología de los coras y huicholes*, (Jesús Jáuregui y Johannes Neurath, coordinadores), (Etnografía de los pueblos indígenas de México), Instituto Nacional de Antropología e Historia - Universidad de Guadalajara, México, 2003 (1996): 341-385.

De esta tierra del mariachi... Documentos, melodías, remembranzas y decretos (1722-1935), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003 (1996) (mecanografiado).

“Las Pachitas en La Mesa del Nayar (Yaujque’e)”, *Dimensión antropológica*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, año 12, volumen 34, 2005: 23-66.

Lévi-Strauss, Claude, *El pensamiento salvaje*, (Breviarios, 173), Fondo de Cultura Económica, México, 1964 (1962).

Little, Meredith Ellis, “Minuet”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, (Stanley Sadie, editor), McMillan Publishers Limited, Londres, 1980, 12: 353-358.

Luna, Xilonen, “Minuetes y sonos de tarima de los coras: el mariachi tradicional”, Instituto Nacional Indigenista, Tepic, 1994, mecanografiado.

Martí, Samuel, “Música laica colonial”, *Boletín INAH*, México, 37, 1969: 25-29.

Mayer-Serra, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, El Colegio de México – Fondo de Cultura Económica, México, 1941.

Olavarria y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, 1895 (1880-1884), I.

Ramírez, Maira, “Los sones de tarima entre los coras de Santa Teresa”, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza “José Limón”, Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2004, mecanografiado.

Ramos Smith, Maya, *La danza en México durante la época colonial*, Ediciones Casa de las Américas, La Habana, 1979.

Robles Cahero, José Antonio, “La memoria y la transmisión cultural: las danzas populares en el siglo XVIII novohispano”, *Heterofonía. Órgano del Conservatorio Nacional de Música*, México, 85, 1984: 26-43.

Sachs, Curt, “1650-1750. La época del minué”, *Historia universal de la danza*, Ediciones Centurión, Buenos Aires, 1944 (1937): 393-427.

Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México (Épocas precortesiana y colonial)*, Departamento de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, México, 1934.

Sánchez Flores, Francisco, “El mariachi sin trompetas”, (Música de las danzas y bailes populares de México, V), Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1976.

“Arcángeles entre valeses, chotes y menuetes”, (Música de las danzas y bailes populares de México, XV), Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1984a.

“Sones de mariachi, a la manera antigua”, (Música de las danzas y bailes populares de México, XVI), Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana, México, 1984b.

Schmidhuber, Guillermo y Efraín de la Cruz, *¡Al son que nos toquen...!*, Secretaría de Cultura de Jalisco – Cámara Nacional de Comercio de Guadalajara – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1998.

Téllez Girón, Roberto, “Informe sobre la investigación folklórico-musical realizada en la región de los coras del estado de Nayarit. Enero a mayo de 1939”, Investigación folklórica en México. Materiales. Volumen II, Instituto Nacional de Bellas Artes – Secretaría de Educación Pública, México, 1964.

Valdovinos, Margarita, “Los cargos del pueblo de Jesús María (Chuisete’e): una réplica de la cosmovisión cora”, tesis de licenciatura en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2002.

Vázquez Valle, Irene, “Apuntes sobre la música y otras manifestaciones creativas de los nayaes”, *Música y danzas del Gran Nayar*, (Jesús Jáuregui, editor), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista, México, 1993 (1987): 271-286.

“Cora”, *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, (Emilio Casares Rodicio, coordinador general), Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 1999, III: 939-941.

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

Yurchenko, Henrietta, “Investigación folklórico-musical en Nayarit y Jalisco. Grupos indígenas coras y huicholes”, *Música y danzas del Gran Nayar*, (Jesús Jáuregui, editor), Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos – Instituto Nacional Indigenista, México, 1993 (1963-1964): 141-170.

❁ ELENCO DE PERSONAS ENTREVISTADAS

Arnulfo Andrade Sánchez nació en la Hacienda de La Costilla, Compostela (actualmente Nayarit) en 1906; se trasladó a Tepic a finales de la década de 1930. Mariachero (violín primero) y ensayador de danzas y pastorelas; empleado municipal. Fundador del mariachi del INBA de Tepic en 1963. Falleció en la capital nayarita en 1982.

Agustín Barajas Reyes nació en Ameca, Jalisco, en 1901. Jornalero agrícola y cantador de Alabados. Falleció en 1987.

Carmen Duarte Guerrero (hija de Félix Duarte) nació en Puga (Francisco I. Madero), Tepic, Nayarit, en 1938; creció en San Fernando, Tepic, Nayarit, y allí reside todavía. Ama de casa.

Félix Duarte Sánchez, alias El Guaco, nació en 1895 en El Papalote (Santiago Ixcuintla, actualmente Nayarit) y durante La Revolución (1910-1917) se desplazó al altiplano nayarita; tras residir en Puga (Francisco I. Madero) se avecindó en San Fernando (Tepic), donde falleció en 1996. Campesino y afamado cantador de Alabados.

Silviano Elías Zepeda nació en Cocula, Jalisco, en 1920; a partir de 1938 pasó a residir a Tepic. Mariachero (vihuela y guitarrón); empleado municipal. Falleció en la capital nayarita en 1985.

Euquerio García Duarte nació en El Juanacastle, La Yesca, Nayarit, en 1930; en 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río, Nayarit. Mariachero y músico de conjunto ranchero norteño (guitarrón y violón); campesino. Falleció en 2005.

Juan García Duarte nació en El Naranjo, Compostela, Nayarit, en 1935. de niño sus padres lo llevaron a la región serrana de La Yesca, pero desde 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río. Mariachero (violín primero) y campesino.

Ramón García Duarte nació en Tecomata, La Yesca, Nayarit, en 1944; en 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río. Mariachero (vihuela).

Aureliano García González nació en Los Cuervitos (Kuatsa), El Nayar, Nayarit en 1928. Reside en la comunidad cora de Presidio de los Reyes (Muxate'e), Ruiz, Nayarit, en donde tiene el cargo de ser músico (violín) para las ejecuciones de minuets y sonos de tarima.

Lázaro García Silva nació en El Carrizal, La Yesca, Nayarit en 1906; desde 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río. Mariachero (violín primero) y campesino. Falleció en 1984.

Flora Hernández nació en Aguamilpa, El Nayar, Nayarit en 1905; creció en la zona de Huaynamota hasta 1914 y vivió en la región serrana de Nayarit hasta 1960, cuando se trasladó a la colonia Mololoa de Tepic con su familia.

Francisco Hernández Nande nació en Cocula, Jalisco, en 1947; desde 1966 reside en la ciudad de Guadalajara. Hijo del mariachero Merced Hernández Cabrera (1901-1969) y descendiente por línea materna del mariachero Jesús Salinas Hernández (1885-1986).

Jesús Monroy Ramírez, alias El Pichuelas. Nacido en Playa de Ramírez, San Blas, Nayarit, en 1932. Músico de mariachi moderno (guitarrón y vihuela), avecinado en Tepic.

Refugio Orozco Ibarra nació en Santa María del Oro (actualmente Nayarit), en 1894. Mariachero (violín primero), campesino y artesano. Falleció en San Luis de Lozada, Tepic, en 1985.

Daniel Pulido Escareño nació en Jalcocotán, San Blas (actualmente Nayarit), en 1896. Fundó el ejido de La Labor en el valle de Matatipac en la década de 1930. Mariachero (violín primero) y campesino. En sus últimos años formó parte del mariachi del Instituto Cultural y Artístico de Nayarit. Falleció en Tepic, Nayarit en 1996.

❁ FONOGRAMAS

Encuentro yoreme del Noroeste. Música tradicional de Sinaloa, Sonora y Chihuahua, Difocur, Sinaloa – Conaculta, Culiacán, 2000.

Jiapsa'apo bennucu (Mientras mi existencia dure). Yeu matchuc. Música y danza tradicional mayo-yoreme de Sinaloa, Difocur, Sinaloa – Conaculta, 2000.

47 Testimonio Musical de México
© y © INAH, México, 2006, 1ª edición

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Coordinación Nacional de Difusión
Dirección de Divulgación
Subdirección de Fonoteca
Subdirección de Programas de Divulgación

Investigación y texto
Jesús Jáuregui

Intérpretes
Mariachi de Cocula, Jalisco
Mariachi de Sitakua, Tepic, Nayarit
Mariachi de Apatzingán, Michoacán
Mariachi de Jesús María (Chuisete'e), Nayarit

Grabaciones
Lauro Gaspar Gutiérrez
Susana Padilla Coronado

Matriz
Alejandro Flores

Cuidado de la edición
Leticia Muñoz Izquierdo

Diseño
Blanca Esther González Jiménez

Corrección
Jaquelina Rodríguez Ibarra

Fotografía portada
El angelito, autor anónimo
Reproducción: Agustín Estrada



Instituto Nacional
de Antropología
e Historia



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes

