

## **Identidad, autenticidad y transnacionalización: evaluando la historia del mariachi**

José Eduardo Villalobos Graillet

University of Guelph

Latin American & Caribbean Studies

### **1. Introducción**

El proyecto de la modernidad trajo consigo una temporalidad discursiva e histórica en la que tienen lugar la reconstrucción y la reinención permanente del sujeto social (“el yo”) y su presente (Bhabha 289). En respuesta a este flujo moderno, la sociedad junto con el Estado han creado mitos como la identidad nacional y valores como la autenticidad, de acuerdo a Trilling (en Heath y Potter 269) con el propósito de dar continuidad (reconocimiento) a la agencia poscolonial, no sin antes reevaluar los contenidos de su legado cultural y, posteriormente, ubicarlos en un “sitio enunciativo híbrido” (291) como reflejo de la historia de América Latina. Sin embargo, a raíz de la globalización y las fuerzas homogeneizadoras que conlleva este fenómeno, la época en la que vivimos se caracteriza por ser discontinua, inestable, fragmentada, además de dar la sensación de vacío en varias estructuras de nuestras vidas que van desde las relaciones sociales hasta las tradiciones culturales (Hall 600). Esto se puede considerar como una especie de crisis en la que los hombres están en constante búsqueda de su identidad cultural, de ahí que sea crucial “la consideración de la autenticidad en la práctica de la conservación [de valores sociales y culturales, propiedades, bienes... para] clarificar e iluminar la memoria colectiva de [una nación y de la humanidad en general ante estos problemas]” (UNESCO “El documento de Nara” 1).

En este artículo se razona sobre la expresión histórica del mariachi (su construcción y su transformación con el tiempo), uno de los bienes culturales de México que en el año 2011 fue añadido a la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), esto con la finalidad de comprender cómo llegó a ser un producto genuino (auténtico) de su tiempo y símbolo de la identidad mexicana y cómo, actualmente, con la globalización se ha vuelto el emblema del mundo latino. La mayor contribución de este artículo a la literatura existente es la reinterpretación de la historia de este bien intangible que muestra, a pesar de su constante innovación, la vigencia del espíritu lo originó – el cual determina su autenticidad (Sarmiento 23)- y la importancia de salvaguardarlo.

### **2. Patrimonio cultural inmaterial**

De acuerdo a la UNESCO, los bienes inmateriales se refieren a las expresiones y a las características culturales de cada comunidad del mundo, en las que se incluyen valores, tradiciones, técnicas y costumbres que en conjunto son aprendidos y practicados a través de

la oralidad y la gestualidad de una generación a otra “[...] para crear un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente” (5). El mariachi es el género musical representativo por excelencia de la identidad nacional y del folclore de México, ya que es catalogado como una expresión cultural o tradición y, al mismo tiempo, una institución por la difusión de valores culturales vigentes en la conciencia colectiva de esta nación (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 222). Por lo tanto, se le considera a este un bien inmaterial - considerado así por la ejecución de música de cuerdas y de trompeta, así como por la lírica y la voz de sus intérpretes- con cuya práctica en la actualidad se mantienen vivas las expresiones orales, se promueve el respeto a sus orígenes y creadores, se reafirma la identidad de su pueblo y se contribuye a la integración social en la mayoría de las celebraciones cívicas y/o religiosas en todo el territorio mexicano. De tal manera, la inclusión del mariachi en la Lista Representativa es un paso importante en su historia, ya que destaca el valor excepcional que posee dentro y fuera de la cuna que lo vio nacer, en las regiones de Jalisco, Nayarit, Colima y Michoacán (UNESCO “Nomination form” 2).

### 3. Antecedentes

Para comenzar, es necesario mencionar que el concepto de patrimonio o herencia se refiere al entorno creado y construido en el que se desarrolla la vida social de una comunidad y en el que el objeto cultural adquiere su sentido histórico y valor estético (Sarmiento 26). Tal como afirma Bhabha, en las siguientes líneas pondremos una escena del pasado como símbolo y memoria en la textualidad del presente para comprender el significado de este bien cultural (297). De ahí la importancia de mencionar el contexto en el cual se produjo el mariachi, una de las modalidades de la música de Hispanoamérica, como tradición e identidad microregional. Sus orígenes se remontan a la inserción de música e instrumentos (la viola, la guitarra y la vihuela de arco) (Roubina 58), danzas profanas y cortesanas populares en España (la pavana, la gallarda, la zarabanda y la chacona) al México colonial (Robles s.f.). A partir de entonces, estos elementos artísticos españoles se fusionan, además de reinterpretarse, con las tradiciones musicales o patrones rítmicos de los esclavos de origen africano y asiático quienes fueron traídos a la Nueva España a partir del siglo XVI hasta principios del XIX, de acuerdo a Velázquez e Iturralde (63-4) y Carrillo (82), provocando la aparición de nuevos instrumentos como la vihuela, la tambora, el tololoche, el guitarrón de górgoro y la guitarra panzona (UNESCO “Nomination form” 5). Por lo tanto, se puede hacer la analogía del proceso de “hibridización” del que habla García Canclini y el sitio enunciativo híbrido o el espacio extra-territorial donde habita la cultura (Bhabha 9) con la fusión de las representaciones musicales de los grupos étnicos que habitaban en ese territorio, pues este término no se limita exclusivamente a las mezclas raciales y a los movimientos simbólicos (en Pulido 107).

Con lo que respecta a la autenticidad hasta este punto de la historia, algunos antropólogos y etnólogos puristas o esencialistas pondrían bajo escrutinio el origen híbrido del mariachi si tomamos en cuenta la discusión de Cohen sobre este asunto, porque es un producto cultural que resulta de las influencias de la vida moderna con la llegada de los europeos a América y no un elemento “puro”, “auténtico” o “exótico” de la etapa histórica anterior (376), refiriéndose a la era precolombina, al indigenismo, “[...] donde lo popular se

autoctonizaba en la forma localista y no se pensaba como una categoría histórica, es decir, como un proceso y que como tal se va hibridizando” (de Toro 36). No obstante, hay que recalcar que este discurso esencialista o excluyente no es del todo aplicable para la historia de México y el resto de Latinoamérica, sobre todo si consideramos que la autenticidad es una construcción social (Wilson y Ypeij 8), un valor de la modernidad que surgió con la invención de la naciones vistas como comunidades imaginadas (Anderson 25). Por lo tanto, la hibridez cultural se puede considerar también como algo auténtico con lo que empezamos a escribir nuestra historia desde el espacio colonial “cuyo progreso futuro debe ser asegurado en la modernidad” (Bhabha 295).

### 3.1. La herencia africana

En el caso del mariachi, la hibridización no es signo de exclusión de las designaciones de origen de los elementos que lo componen, sino es un todo que mantiene de algún modo la diferencia, sin una jerarquía supuesta o impuesta (20) “de las tres líneas de posibilidad creativa: la europea, la indígena y la negra” (Vega 157). A este respecto, el antropólogo J. Arturo Chamorro, en la difícil tarea de determinar el grado de la influencia africana en el mariachi – tomando en cuenta que fue el resultado de una fusión cultural y sus particularidades no resultan ser obvias- en un estudio etnográfico afirma que hay correspondencia entre las características musicales del occidente africano (Guinea, Costa de Marfil y Mali) con los del son mexicano -un estilo del mariachi- en varios niveles como:

[...] los rasgos rítmicos en instrumentos de cuerda y tambores [...] el lenguaje del tamboreo como sustituto del lenguaje hablado [...] los toques de llamada [en tambores] [...] la improvisación de instrumentos de cuerda [...] e inclusive el papel [de] los músicos contadores de historias tanto entre los esclavos del periodo colonial como entre los actuales *troveros* o cantores -narradores de algunas regiones afromestizas-. (en Rodríguez 14)

Es necesario puntualizar que la historia del mariachi podría basarse en la dialéctica de liberación de Fanon porque restaura la presencia de las voces marginadas en la época colonial (en Bhabha 62), sobre todo la estancia de los esclavos negros africanos en México que en ocasiones es borrada del imaginario colectivo, pues la definición categórica de negritud y latinidad muestran insuficiencias al no considerar a la primera como un elemento importante en la formación de la identidad latinoamericana (Laó-Montes 121 y 128) y que Bhabha discute el tema bajo el discurso de la raza en el contexto internacional (288). Aunque al mencionar que esta música es una mezcla de varios elementos étnicos, los historiadores están reconociendo su origen africano por igual al de las influencias españolas, por esa razón, en líneas arriba mencionamos que no hay ninguna jerarquización o una lucha por saber qué elemento predomina más en el mariachi. En este caso, en lugar de separar al Yo (el español) y al Otro (indígenas y esclavos), la experiencia colonial desemboca en la identificación compleja de un Nosotros (mestizos de múltiples identidades) –la distancia intermedia [*in-between*] de Bhabha (66)- cuando México logra independizarse de España, por ende se libera del discurso colonial. Así, el mariachi como objeto cultural responde a los acontecimientos

de ese período, reconociendo la diversidad de sus orígenes, aspecto que cambiaría más adelante cuando se crea el discurso de “lo propio”, “lo mexicano”.

### **3.2. La apropiación del objeto cultural mestizo por la burguesía**

La referencia del mariachi que se tiene de 1829 a 1892 lo describe a este como parte de la cultura popular mestiza en el contexto rural. En los pocos registros escritos existentes, el mariachi es catalogado de distintas maneras: como un baile festivo al aire libre que siempre termina en juerga, como música ejecutada por grupos cordófonos y de la “que trae dulces recuerdos”, una banda de música callejera compuesta por 3 o 4 músicos que tocan instrumentos desafinados e inclusive, como la tarima donde se zapatean los jarabes y los sones (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 224). Empero, todas estas manifestaciones fueron desairadas y prohibidas por un tiempo por la élite mexicana de aquella época y la propia Iglesia que condenaba las sugerencias heterodoxas de carácter erótico de la música y el baile del jarabe, repertorio del mariachi (González 362).

Este inconveniente no perduró, pues esta música-baile empezó a adquirir su carácter macroregional o nacional cuando el General Porfirio Díaz, presidente de México por 35 años, invitó a Justo Villa y a su mariachi de Cocula, Jalisco a celebrar su onomástico y el aniversario de la Independencia de México en 1905. El motivo principal de esta invitación se dio por la vivacidad, la emoción y la originalidad con la que el grupo cantaba sus sones y corridos, así como la forma en que tocaba el violín, la vihuela y el guitarrón, de acuerdo a Méndez (en Sheehy 17). Posteriormente, otra orquesta de mariachi del Estado de Jalisco, compuesta por 8 integrantes, participó en el evento político de la inauguración del Bosque de Chapultepec durante la visita del secretario de Estado norteamericano Elihu Root en 1907 (Jáuregui “De la comarca a la fama mundial” 104). Para ese día especial, el grupo musical estaba ataviado en un traje de charro (ropa novohispana para las faenas ganaderas), con la finalidad de honrar a su invitado con la presentación de algo “típicamente” mexicano (105), que fuera más allá de las representaciones regionales que el extranjero viajero tenía de México en esa época. En este caso, a finales del siglo XIX este país estaba relacionado en el imaginario con las peleas de gallos y los juegos de baraja (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 35).

Este paso de lo micro a lo macroregional, de lo mestizo a lo burgués muestra que la alta cultura o la cultura oficial de México relegaba al mariachi en un principio a un plano marginal, sin embargo este empezó a ocupar (y a gozar) paulatinamente un estatus auténtico y tradicional “que le corresponde en la historia de la cultura y del pensamiento” (de Toro 39). Tal como hemos afirmado, el carácter auténtico de este objeto cultural en la modernidad, así como el de otros, se construye socialmente mediante la negociación entre el juicio de un sujeto cultural -en este caso el presidente de México o el visitante extranjero- con el Otro cultural -entendido como los grupos de mariachi- quien se adaptó a una serie de medidas antes de su presentación como la estilización de su vestimenta y la afinación de sus instrumentos. Algo muy similar sucedió con el origen de lo tradicional del conjunto cultural del mariachi -considerado como el uso de sus expresiones musicales en un contexto social, grupal, ideológico, religioso o étnico de uso comunitario, sin fines comerciales (Vega 156)-

cuando este se transportó a otros espacios de uso e interpretación, transformándose y diseminándose con otro sistema de valores y modos de interpretación cultural (156), los cuales se vieron interrumpidos por las condiciones políticas en la primera década del siglo XX y con el estallido de la Revolución Mexicana.

A pesar de que el mariachi cobra importancia para la burguesía con Porfirio Díaz, en la época revolucionaria este regresa a su estatus de verdadera expresión musical popular, entre la gente del pueblo que organizó este movimiento social, “[...] la gente que es el nuevo fundamento del nuevo pacto social” (162). Inclusivamente, los grupos mariachis optan por utilizar una indumentaria similar a la de los revolucionarios, o como vestían los campesinos, con “[...] un calzón de manta, huaraches de tres puntadas, un sombrero con una copona alta y falda grande, de sotol” (Jáuregui “Tres mariachis” 161). Mientras tanto, los grupos filarmónicos tocaban para la burguesía en sus reuniones sociales hasta 1920 con la victoria de la Revolución.

#### **4. La identidad mexicana: el surgimiento del mariachi como símbolo nacional**

En los años subsecuentes a esa victoria, el nacionalismo y el movimiento cultural propiciado por José Vasconcelos, Secretario de Cultura, logran que la cultura popular tradicional (el folclore) y el arte culto lleven a cabo las construcciones imaginarias...

[...] para conformar el ‘alma nacional’. Los mitos que de ahí surgieron alimentaron a la sociedad y se convirtieron en obligados puntos de referencia para los mexicanos, dándoles unidad y distinguiéndose de los demás. (Tortajada s.p.)

De este modo, se da la reivindicación de la población campesina y el traslado de las representaciones folclóricas a las urbes, lo cual ayuda a que la política social de México trace un objetivo: la construcción de la identidad nacional mexicana, según Pérez (en Sigüenza 180). Por esa razón, las élites políticas y la *intelligentsia* (el centralismo mexicano) se encargaron de reproducir y construir mitos y símbolos culturales nacionales – metáforas de la modernidad que hemos mencionado anteriormente- a partir de las imágenes mestizas y regionales, es decir de lo que se consideraría “lo mexicano” (182), un modelo nacional auténtico y propio que diferenciara a México del resto del mundo, pero “ran the risk to reaffirming a ‘false Mexicanism’ ”, de acuerdo a Ramos (en Mulholland 249). De tal forma, estas élites proponen que el mariachi sea tocado en eventos cívicos nacionales, pasando de ser música de baile a ser escuchada e interpretada. Esta es una prueba más de las “contradicciones” de la burguesía que se empeñaba en marginar al mariachi hasta que se logró la apropiación de ese objeto cultural, aunque estas diferencias se podrían traducir como la ciencia del gusto y el consumo cultural del que habla Bourdieu, ya que el mariachi comenzó con una transgresión, una censura, por no ser completamente estético, hasta que logró “abolish the sacred frontier which makes legitimate culture a separate universe” (7). Por lo tanto, a través del movimiento cultural de esta época, el sistema educacional, el ético y el estético se erigen para valorizar al mariachi y llevarlo hasta el *ethos*, es decir, el imaginario de los mexicanos con el propósito de que sea aceptado nacionalmente como objeto cultural y percibido históricamente (6), emitiendo un significado más profundo como el sentimiento

de pertenencia al mundo social que vivimos (Frith 8) y evocando sus valores culturales no considerados hasta ese entonces por la cultura legítima.

Por otra parte, el ideal de la etapa posrevolucionaria era levantar una nueva nación, reconstruyendo sus pilares en distintos sectores (cultural, económico, político, social, etc.) a través de arquetipos que representaran el proyecto revolucionario (Vega 158), así como el reclamo de una identidad cultural mediante la creación de nuevos símbolos nacionales o productos culturales “acartonado[s] y alejado[s] de la realidad de las comunidades que viven ese folclore como ritual, como verdadera tradición” (159). Nadie pudo haber resumido este proceso mejor que García Canclini, pues indica que en los casos particulares de México y Latinoamérica “reelaboration of traditions can be a simultaneous source of economic prosperity and symbolic reaffirmation” (en Wilson y Ypeij 8). Dicho esto, el discurso de “lo propio”, “lo mexicano” surge como resultado del sincretismo cultural que se dio tras la Revolución para reafirmar una identidad híbrida vista como “[el] reclamo de ser re-conocido, de obtener una voz y un espacio [denso de interacciones -sociales, económicas y simbólicas-, de intercambios y reappropriaciones en la dinámica histórica]” (de Toro 36 y 51).

#### **4.1. Del mariachi antiguo al mariachi moderno**

En las décadas de 1930 y 1940 -durante el Cardenismo y la Reforma Agraria- se da la creación de la radio, lo cual provoca la reinención sonora y comercial (modernización) de la música del mariachi en las grandes ciudades, separándolo de su versión antigua, tradición viva que sucede en las zonas rurales e indígenas de México, área considerada en la que habita la tradición (INAH s.p.). El mariachi auténtico o antiguo es normalmente presentado en convivencias sociales, fiestas populares, ferias, ermitas, recintos religiosos, etc., e interpretado de alguna forma similar en cada región. Este se vale del uso de las percusiones, del arpa, dándole mayor protagonismo al violín y al género del minuet (Chamorro 72), el cual se considera “como plegaria para entablar comunicación con los santos y acompañar a los niños [angelitos] que fallecen a su última morada [, algunas veces tocado con tonalidad decimonónica, otras veces briosa]” (INAH s.p.).

En contraste, el mariachi moderno se vuelve comercial, adhiriendo nuevos instrumentos como la trompeta, el guitarrón y el doble de violines; adquiere un nuevo estilo de ejecución (repetición de coplas y menos interés en la improvisación) y duración de sus piezas en la que destaca una voz principal en la melodía, convirtiéndose en estándares estéticos para el mariachi contemporáneo. Asimismo, se crean otros géneros del mariachi como la música ranchera, las baladas y los boleros. Aunque esta sea una versión moderna de la música y baile del mariachi, se evoca a la vida rural, a las tradiciones mexicanas y a una nostalgia por las profundas raíces del pasado (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 229), tal como lo hace el mariachi tradicional cuando reafirma la identidad y las historias regionales. Con respecto a la indumentaria de los mariachis, ésta se estiliza y se uniforma la ropa caporal de las haciendas del Porfiriato, traje de estilo mestizo diferente a la que portaba el mariachi antiguo, prenda indígena de manta acompañada del uso de huaraches (Vega 162). Por otro lado, a los intérpretes del mariachi moderno se les asigna a un lugar contiguo al centro histórico de cada ciudad para ejecutar su música, es decir, para

que pudieran realizar su profesión como embajadores de la música ya considerada tradicionalmente mexicana. Entre las plazas más emblemáticas para el *performance* del mariachi se encuentra la Plaza Garibaldi en la Ciudad de México, El Parián en Tlaquepaque y la Plaza de los Mariachis en Guadalajara, Jalisco (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 227).

Asimismo, el mariachi moderno se vuelve popular y comercial por el impulso de la cadena radiofónica mexicana XEW y su casa productora de cine que promueve a un grupo de talentos para formar la imagen estereotípica del charro cantor, principalmente la figura del hombre macho y atractivo, y de la cantante bravía. Entre la lista de ídolos cuyos comienzos se dan en la radio como intérpretes de la música ranchera, se encuentran los histriones de la comedia musical en la industria del cine, figuras míticas del hombre mexicano macho: Tito Guízar, Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís y José Alfredo Jiménez. En cuanto a las figuras femeninas se localiza a: Lucha Reyes, Lola Beltrán, Lucha Villa y Chavela Vargas (228).

Como hemos dicho al principio del artículo, estamos evaluando la historia de este material intangible para comprender, hasta este punto, las ambivalencias que trajo la inserción de la radio y posteriormente, el de otros medios de comunicación al contexto mexicano. Los antecedentes del mariachi antiguo parecen oscurecerse con la presencia de su versión moderna que gana fama a nivel internacional, como puntualizamos más adelante, ya que los historiadores no dan cuenta de lo que sucede en las regiones rurales de México y se centran en documentar la difusión del mariachi moderno a nivel transnacional, dejando una sensación...

[...] que postula la pureza idealizada que deja a las culturas indígenas no sólo fuera del contexto capitalista de las culturas, sino lo que aún es más serio, fuera de su propia historia, ya que estas culturas quedarán -desde el momento del descubrimiento en adelante- a merced de un proceso continuo de contaminación, según Coreth (en de Toro 52).

De tal forma, la cultura de élite nuevamente hace de las suyas posicionando a lo popular como un “subproducto” o una versión “degradada” (51), sobre todo con ayuda de la radio y el cine, como aparatos de consumismo capitalista (en Heath y Potter 270), que crean y difunden una cultura popular selectiva, sobre todo la imposición de estereotipos que permanecen dentro del imaginario colectivo hasta nuestros días, descritos en la siguiente sección. De ahí que la UNESCO en el año 2011 decida conservar este bien intangible protegiéndolo por igual al mariachi moderno de los cambios que trae consigo la globalización, pues como hemos recalcado, el espíritu que lo originó permanece vigente en ambas versiones y eso es lo que les dota de un carácter auténtico.

#### **4.2. La difusión (trans)nacional de la mexicanidad fabricada por el cine**

Es con la Época de Oro del cine mexicano (1935-1955) y la internacionalización de sus películas, sus actores y la música tocada en ellas, cuando el mariachi y la imagen del charro adquieren importancia tanto en su país de origen como en el mundo entero, pasando de lo local a lo global (Jáuregui “El mariachi: símbolo nacional de México” 234). En otras palabras, este hecho forma parte de “a new conceptualization of the mariachi sound for a

modern audience” (Henriques 87). Algunas de las películas que surgieron en esta época se encuentra el melodrama *Santa* (1931) que fue el primer filme en incluir una presentación de mariachi y la música de Agustín Lara, aunque su éxito no fue el esperado por tener protagonistas de diferentes países de Latinoamérica que no representaban la figura de lo mexicano. Por otra parte, *Mano a mano* (1932) muestra ejemplos estereotípicos de la vida rural en México. En la escena final de esta película un grupo de trovadores provenientes de Tamaulipas canta *Las mañanitas*, una canción que se populariza inmediatamente para ser tocado en cada cumpleaños y que forma parte del repertorio de las serenatas de los tríos románticos contemporáneos (101).

Asimismo, en la comedia ranchera *Allá en el rancho grande* (1936), cuya trama se da en el espacio rural como el lugar de origen del mariachi (88), Tito Guízar refleja la ideología conservadora del hispanismo -un eurocentrismo disfrazado- como una identidad superior a la indígena como crítica al gobierno liberal del Presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), específicamente porque la agenda política de esta autoridad estaba más enfocada en resolver las dificultades de los indígenas y los esfuerzos de la Reforma Agraria (91), por lo tanto, en dar continuidad al discurso del mestizaje que consolidó la identidad nacional. Sin embargo, Henriques enfatiza que la voz de tenor de Guízar no era la indicada para representar la figura del mariachi porque no proyectaba el machismo -discurso nacional patriarcal que cobra fuerza en México y el resto de América Latina por la difusión de estas películas (Radcliffe y Westwood 210)-, como lo logró hacer la voz de Jorge Negrete, estrella que lo sustituye y que rápidamente ganó fama entre las audiencias locales y transnacionales por la seguridad que transmitía su actuación, sobre todo en *¡Ay Jalisco...no te rajes!* (1941). En cambio, José Alfredo Jiménez, con el bolero ranchero, parece dar una perspectiva más realista de México, de la sensibilidad urbana y de las clases medias y bajas. De esta forma, se refuerza la idea de que la nación no solo se imagina, sino “[...] se concibe siempre con un compañerismo profundo, horizontal”, de acuerdo a Anderson (25).

Como resultado de esta difusión (trans)nacional, la calidad de la voz del charro en el mariachi como símbolo de la patria se convierte en un elemento importante durante esta época (Henriques 106), como una nueva forma de tradición transmitida mundialmente. Y no sólo eso, la imaginación de la mexicanidad consolida en primer lugar al mariachi como la música nacional que causa un sentimiento nostálgico por el pasado, y en segundo lugar, el estereotipo del hombre mestizo que, a pesar de ser macho, es sentimental, rural, bigotudo y borracho (Vega 163). Este estereotipo encarna la realidad dual de su origen indígena-europeo, mezclando el folclore, lo tradicional y lo rural con lo moderno, lo urbano y la clase media alta (Mulholland 255), además es representado en la recreación de historias de la época revolucionaria, que no corresponden necesariamente con la realidad. De tal manera, la figura de un México ficcional pasó a ser vista como real por el extranjero, ocasionando que los símbolos presentados en las películas se convirtieron en sí “lo tradicional”, en “lo mexicano”, un mito o producto cultural mediático “unificante y totalizante de la cultura nacional” (Bhabha 299) -reforzado por el sistema educativo, el arte y la cultura popular- para ser consumido, difundido, reproducido y recreado por todos los estratos sociales en celebraciones y actividades públicas (Sigüenza 182) que no sólo dan la sensación “[...] of authenticity and history, but also the illusion of origins” según Morris (en Mulholland 255).



Hasta este punto de la historia, con la difusión del mariachi moderno a través de los medios de comunicación, es necesario distinguir que la autenticidad, vista como un constructo flexible a los cambios sociales, va a ser determinada por factores subjetivos que no olvidan el alma que creó a este objeto cultural: el sentimentalismo y la sinceridad, según Monsiváis (en Mulholland 256). En este caso, el escritor mexicano Carlos Monsiváis se refiere a que, para calificar a un grupo de mariachi como auténtico, lo primordial es que el intérprete y los músicos evoquen una verdadera pasión hacia la letra y a la ejecución de sus instrumentos, que no solo reaviven el sentimiento de dolor y sufrimiento por el pasado, sino que lo hagan verdaderamente suyo porque lo llevan en la sangre, ya que se entiende que sus raíces mexicanas son transferidas de una generación a otra: interpretar música ranchera es un talento de familia -otra institución del nacionalismo mexicano-, con el que se nace como si se transmitiera genéticamente (257), por lo que la repetición de un elemento generacional, en este caso el canto y la musicalidad, se reafirman como tradición.

## **5. La transnacionalización del mariachi**

El interés por la música mariachi como representación cultural de México se ha extendido en el plano internacional con ayuda de los medios masivos de comunicación, como se ha mencionado anteriormente, en primer lugar como un bien de exportación cultural y transnacional en la época de la globalización que transforma al mundo en un espacio descentrado, híbrido y cosmopolita (de Toro 60), “[...] pues en el extranjero mariachi es igual a charro, y este es igual a mexicano, con las connotaciones que implica” (Sigüenza 184). En segundo lugar, tanto por el acercamiento que tienen algunos países hacia la cultura hispana, como por ejemplo el número de ciudadanos mexicanos que habitan en estos lugares y que consolidan su identidad en la dinámica cultural que conlleva la globalización.

En los casos de arriba, el mariachi se ha incorporado en el imaginario colectivo de los latinoamericanos y con “una voz poderosa en el concierto del pensamiento internacional” (de Toro 66), sobre todo en las zonas fronterizas de los Estados Unidos que comprenden Texas, California, Arizona y Nuevo México con la influencia del Movimiento Chicano en las décadas de 1960 y 1970 (Henriques 86). A raíz de este movimiento social que busca la reivindicación de los derechos de la comunidad chicana, Henriques señala que la música del mariachi adquiere un estatus especial como símbolo cultural, ya que está conectado a la identidad de estas comunidades mexicano-estadounidenses y es experimentado en una variedad de contextos socioculturales (cumpleaños, bodas, quinceañeras, bautizos, serenatas, funerales, etc.). Además, se preservan y promueven los valores culturales de esta música para contribuir a la cohesión social a través de competencias, convenciones, festivales, cursos universitarios, etc., pues el mariachi es visto como una expresión sociocultural y artística conectada con las nociones identitarias de la mexicanidad y lo chicano (86). En la actualidad, los Estados Unidos se ha apropiado de esta música ocasionando la renovación de este bien intangible, en el plano instrumental con la adición del acordeón o la batería, en el vocálico con la introducción del inglés en la lírica; en

el rítmico con la fusión de otros géneros como el pop, el rock, la ópera, e inclusive la hibridación en orquestas sinfónicas, y finalmente, en el plano de las relaciones sociales con el *performance* en su versión de concierto para que el valor del mariachi sea apreciado en otro nivel. (87 y 93).

En esta época, el mariachi se caracteriza por poseer una gran variedad de géneros y estilos que no causan conflicto el uno al otro, sino que sus melodías validan las raíces mexicanas, además de ser de fácil identificación para sus audiencias, estilos que narran historias de humor, de amor, de desamor, muerte y alcohol (Mulholland 249). Dentro de la lista de cantantes contemporáneos de la música ranchera se contemplan los nombres de Vicente Fernández, Alejandro Fernández, Pepe Aguilar, Pedro Fernández, Pablo Montero, Juan Gabriel, Ana Gabriel y Lucero, cuyas presentaciones para Mulholland son un montaje mimético que reiteran el carácter auténtico de la mexicanidad en el neoliberalismo, pues incluyen: “icons from the Golden Age, folkloric dancing, cockfighting, bullfighting, charros and, of course, mariachi” (259).

Cabe resaltar que el mariachi como objeto cultural se ha adaptado relativamente al marco global para difundir su oferta musical a otros mercados, e inclusive con la incorporación de sus versiones (antigua y moderna) en la Lista Representativa de la UNESCO se han creado relaciones de respeto entre la expresiones tradicionales locales y la dinámica de esta época para combatir la dualidad que se les ha impuesto: globalización-tradición. Es evidente que la tradición y la autenticidad están en constante adaptación, pues las expresiones musicales como el mariachi se ven en la necesidad de reinventarse con los cambios actuales para sobrevivir y dar continuidad al espíritu creador del que hicimos mención en un principio. No obstante, la agenda cultural de la globalización deja pendiente una serie de cuestiones que producen una susceptibilidad en el mariachi frente a los cambios en los “juicios de gusto” en la estética –refiriéndonos a Bordieu- de las nuevas audiencias, los cuales son promovidos a través de la comercialización en los medios masivos de comunicación que se han convertido en la nueva élite audiovisual (Vega 165). Entre otras cuestiones se incluye el debate de los derechos de autor y propiedad cultural que enfatizan una competencia en el mercado y una desigualdad de los beneficios económicos entre las empresas internacionales de cultura y las comunidades locales en la era de la digitalización, problemática que analiza La Rue (238). En un esfuerzo por resolver estos problemas, las organizaciones internacionales como la WIPO (*World International Property Organization*) y la UNESCO se han visto en la tarea de promover prácticas éticas para preservar el legado cultural inmaterial de las comunidades que producen estos objetos culturales, así como vigilar que las leyes sobre los derechos de autor y de propiedad sean cumplidas en el plano internacional para evitar que ciertas naciones se beneficien de la música tradicional de otras culturas (224).

## 6. Conclusión

En esta evaluación histórica se ha puntualizado que el mariachi pasó de ser una música o *performance* de distintos orígenes, un tanto marginalizada por las élites sociales y religiosas antes del siglo XX, a ser un símbolo identitario de la mexicanidad con la

consolidación del nacionalismo posrevolucionario y los medios de comunicación que lo impulsaron en su triada (música, vestimenta y persona), hecho que ocasionó su valoración a nivel internacional. Esto se debe principalmente a que los temas de las canciones del mariachi transmiten una nostalgia por el pasado y a la vez, un sentimiento de amor, orgullo y hermandad que vincula tanto a los mexicanos como a los latinoamericanos a la patria o a la comunidad que los vio nacer. Por ende, la identidad y los valores culturales se reafirman dentro del imaginario colectivo de este territorio cuando se apropian de este mito nacional asociado al machismo, al regionalismo y al discurso del mestizaje.

La historia ha demostrado que el mariachi ha logrado catalogarse como un bien cultural intangible transmitido generacionalmente en su versión antigua y moderna, aunque mencionamos que la alta cultura segregó a la primera. Ambas versiones han sido salvaguardadas por la UNESCO al verse amenazadas por las fuerzas homogeneizadoras de la globalización, precisamente porque los medios de comunicación están dando prioridad a otros géneros musicales que atraen a las nuevas generaciones, ocasionando que paulatinamente se desconecten de sus raíces, sobre todo en las zonas fronterizas de los Estados Unidos (UNESCO “Nomination form” 7). De esta manera, México y la comunidad hispana de su país vecino se han comprometido en promover la tradición del mariachi como una forma de conciliación de los conflictos entre lo global y lo local, como puntualiza Hall (623), a través de asociaciones, instituciones, universidades, organizaciones y secretarías que organizan encuentros nacionales e internacionales para seguir construyendo, practicando y documentando su legado en el futuro.

Por último, sirva el presente artículo a especialistas, investigadores y académicos interesados en el mariachi para que tomen una postura crítica de la historia en cuanto a los temas que hemos tratado (identidad, autenticidad y transnacionalización), esto con la finalidad de que puedan complementar los espacios de discusión que hemos dejado abiertos, reflexionando en los cambios de las narrativas de nuestras historias que transforman nuestro sentido de lo que es vivir y ser en espacios humanos e históricos (Bhabha 306). Por otro lado, sería interesante leer futuras investigaciones enfocadas en la comparación de otras expresiones musicales mexicanas con el mariachi para determinar por qué no han alcanzado la misma difusión y reconocimiento a nivel global como bienes intangibles.

### ***Referencias Bibliográficas***

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas —Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Web. 11 Abr. 2015. <<https://graceguevara.files.wordpress.com/2015/02/homi-bhabha-el-lugar-de-la-cultura.pdf>>
- Bourdieu, Pierre. *A social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1984. Print.
- Carrillo, Rubén. "Asia llega a América: migración e influencia cultural asiática en Nueva España (1565-1815)". *Asiadémica: Revista universitaria de estudios sobre Asia oriental* 3 (2014): 81-98. Web. 11 Abr. 2015. <<http://www.raco.cat/index.php/asiademica/article/view/286846>>
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, 2006. Web. 11 Abr. 2015. <[https://www.academia.edu/6421998/Mariachi\\_Antiguo\\_Jarabe\\_y\\_Son\\_by\\_J.\\_Arturo\\_Chamorro\\_Escalante](https://www.academia.edu/6421998/Mariachi_Antiguo_Jarabe_y_Son_by_J._Arturo_Chamorro_Escalante)>
- Cohen, Erik. "Authenticity and Commodization in Tourism." *Annals of Tourism Research* 15 (1988) 371-386. Web. 11 Abr. 2015. <[http://www.think-atl.es/wp-content/uploads/group-documents/13/1383672853-authenticity-and-commoditization-in-tourism\\_cohen.pdf](http://www.think-atl.es/wp-content/uploads/group-documents/13/1383672853-authenticity-and-commoditization-in-tourism_cohen.pdf)>
- de Toro, Alfonso. "La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?" *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el*

- pensamiento latinoamericano* (1999): 31-77. Web. 11 Abr. 2015.  
<<https://patriciolepe.files.wordpress.com/2013/07/la-postcolonialidad-en-latinoamc3a9rica-alfonso-de-toro.pdf>>
- Frith, Simon. "Music and Identity." *Questions of Cultural Identity*. Eds. Stuart Hall and Paul du Gay. New York: SAGE, 1996. Print.
- García Canclini, Néstor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995. Print.
- González, Raúl Eduardo. "El jarabe ranchero de la Tierra Caliente de Michoacán". *Revista de literaturas populares* 7.2 (2007): 340-376. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/14/07-gonzalez.pdf>>
- Hall, Stuart. *Modernity: An Introduction to Modern Societies*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1996. 596-618. Web. 11 Abr. 2015. <<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/theory/Hall-Identity-Modernity-1.pdf>>
- Heath, Joseph, and Andrew Potter. *The Rebel Sell: Why the Culture Can't Be Jamed*. New York: HarperCollins, 2004. Print.
- Henriques, Donald. "Mariachi Reimaginings: Encounters with Technology, Aesthetics, and Identity." *Transnational Encounters Music and Performance at the U.S.- Mexico Border*. Ed. Alejandro Madrid. New York: Oxford University Press, (2011): 85-107. Print.
- Jáuregui, Jesús. *Tres mariachis jaliscienses olvidados en su tierra*. México: El Colegio de Jalisco (1992).
- . "De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX". *Antropología* 80 (2007): 101-128. Web. 11 Abr. 2015. <<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/antropologia/article/view/3598>>
- . *El mariachi: símbolo nacional de México*. México: Santillana Ediciones, 2007.
- . "El mariachi: símbolo musical de México". *Música oral del sur* 9 (2012): 220-240. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/058/JesusJauregui.pdf>>
- INAH. "Rescatan mariachi tradicional en obra discográfica". *INAH Noticias*. 23 Ago. 2013. Web. 11 Abr. 2015. <<http://www.inah.gob.mx/boletin/1-acervo/6738-rescatan-mariachi-tradicional-en-obra-discografica>>
- La Rue, Hélène. "The Stones Resung: Ethnomusicology and Cultural Property." *Claiming the Stones/ Claiming the Bones*. Eds. Elazar Barkan and Ronald Bush. Los Angeles: Getty Publications, (2002): 224-238. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://d2aohiyo3d3idm.cloudfront.net/publications/virtuallibrary/0892366737.pdf>>
- Laó-Montes, Agustín. "Afro-Latinidades and the Diasporic Imaginary." *Iberoamericana* (2005): 117-130. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1149817>>
- Mulholland, Mary-Lee. "Mariachi, Myths and Mestizaje: Popular Culture and Mexican National Identity." *National Identities* 9.3 (2007): 247-264. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14608940701406237?journalCode=cnid20#.VSl7lhPF8-A>>
- Pulido Ritter, Luis. "Resumiendo la hibridez: crítica y futuro de un concepto". *Cuadernos intercambio* 8.9 (2011): 105-113. Web 11 Abr. 2015.  
<<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/intercambio/article/view/2201>>

- Radcliffe, Sarah, y Sallie Westwood. *Rebaciendo la nación: lugar, identidad y política en América Latina*. Quito: Abya-Yala, 1999. Web. 11 Abr. 2015.  
<<https://repository.unm.edu/handle/1928/12683>>
- Robles Cahero, José Antonio. "Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España". *Un paseo por la música y el baile populares de la Nueva España*. Cénidim, n.d. Web. 25 Feb. 2015.  
<<http://www.hemisphericinstitute.org/cuaderno/censura/html/danza/danza.htm>>
- Rodríguez Ruiz, Carlos. "Estudios en Torno a la Influencia Africana en la Música Tradicional de México: Vertientes, Balance y Propuestas." *Revista Transcultural de Música* 11 (2007): 2-25. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.nacionmulticultural.unam.mx/reconocimientopueblosnegros/docs/167.pdf>>
- Roubina, Evguenia. "La historia verdadera de 'Ortiz, el músico'. *Cuadernos interamericanos de investigación en educación musical* 3 (2002): 53-80. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.revistas.unam.mx/index.php/cem/article/view/7317>>
- Sheehy, Daniel. *Mariachi Music in America: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2006. Print.
- Sarmiento, Juan Manuel. "El valor de la autenticidad en relación con la cultura local, la tradición oral y los imaginarios colectivos". *¿Credibilidad o veracidad? La autenticidad: un valor de los bienes culturales*. UNESCO (2002): 25-34. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001351/135196so.pdf>>
- Sigüenza Orozco, Salvador. "Del mariachi y la china poblana como identidad nacional en el siglo XX a lo diverso y heterogéneo en el siglo XXI". *Desacatos* 9 (2002): 179-184. Web. 11 Abr. 2015. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13900913>>
- Tortajada Quiroz, Jesús. "Bailar la patria y la revolución". *Casa del tiempo*, julio 2004. Web. 11 Abr. 2015. <<http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html>>
- El documento de Nara en autenticidad*. UNESCO, 1994. Web. 11 Abr. 2015.  
<[http://ipce.mcu.es/pdfs/1994\\_Documento\\_Nara.pdf](http://ipce.mcu.es/pdfs/1994_Documento_Nara.pdf)>
- UNESCO. *Mariachi, String Music, Song and Trumpet. Nomination Form*. UNESCO, 2011. Web. 11 Abr. 2015. <<http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00575>>
- . *¿Qué es el patrimonio cultural inmaterial?* UNESCO, 2011. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=es&pg=00002>>
- Vega, Héctor. "La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la world music". *Historia actual online* 23 (2010): 155-169. Web. 11 Abr. 2015. <<http://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/506/433>>
- Velázquez, María Elisa, y Gabriela Iturralde. *Afrodescendientes en México: una historia de silencio y discriminación*. México: CONACULTA, 2012. Web. 11 Abr. 2015  
<<http://www.conapred.org.mx/userfiles/files/TestimonioAFRO-INACCSS%281%29.pdf>>
- Wilson, Tamar Diana, and Annelou Ypeij. "Tourism, Gender, and Ethnicity." *Latin American Perspectives* 39.6 (2012): 5-16. Web. 11 Abr. 2015.  
<<http://lap.sagepub.com/content/39/6/5.refs>>