

*La plegaria musical del mariachi. Volumen II*

# VELADA de MINUETES

*en la catedral de Guadalajara*  
(2010 y 2011)



Testimonio Musical de México





Antonio García Cubas, "Catedral de Guadalajara", *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, 1885

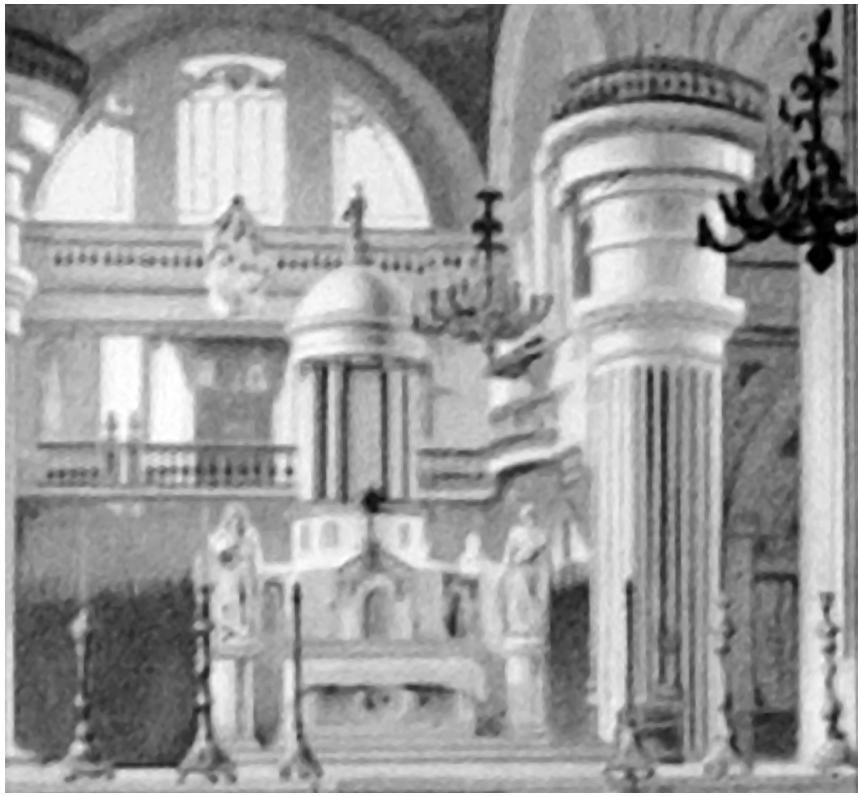
La plegaria musical del mariachi. Volumen II

# VELADA *de MINUETES*

*en la catedral de Guadalajara*

(2010 y 2011)





Antonio García Cubas, "Interior de la catedral de Guadalajara", *Atlas pintoresco e histórico de los Estados Unidos Mexicanos*, 1885

La plegaria musical del mariachi. Volumen II

# VELADA *de MINUETES*

*en la catedral de Guadalajara*

(2010 y 2011)

Jesús Jáuregui

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Jesús Jáuregui

*La plegaria musical del mariachi. Volumen II  
Velada de minuetos en la catedral de Guadalajara  
(2010 y 2011)*

Testimonio Musical de México, 57

Primera edición: noviembre de 2012

© y ® Instituto Nacional de Antropología e Historia  
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc  
México, DF, 06700  
[www.inah.gob.mx](http://www.inah.gob.mx)

Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de las piezas musicales y otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN 978-607-484-327-9

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*

# Índice

Presentación	9
1. ¿Del <i>minuet</i> francés a los minuetos mariacheros?	13
2. El “pensamiento salvaje” como fundamento para la resistencia a la dominación cultural	26
3. Hacia una definición estructural de los minuetos mariacheros	38
4. El Primer Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara	56
5. La región del mariachi	76
6. Los mariachis de las Veladas de Minuetes en la catedral de Guadalajara	81
Mariachi Charanda, ciudad de México	81
Grupo Valle, ciudad de México	84
Mariachi Tradicional Retrosón (Canción Antigua), Cocula, Jalisco	86

El Mariachi Los Tíos, El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco	89
Mariachi Once Pueblos, Armería, Colima	98
Mariachi de El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa	100
Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas, Centro Ceremonial mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa	106
Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa). Santa Catarina, Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco	113
Mariachi El Mosquito, San José, California, Estados Unidos de América	115
Mariachi Cora, Tepic, Nayarit	118
7. Bibliografía	129
8. Fonogramas	132
9. Personas entrevistadas	133
10. Repertorio	135

## *Presentación*

**L**a música también es una de las maneras de acercarse a lo sagrado, de alabar a los santos, de convivir con los seres queridos que se han ido para siempre o bien de acompañarlos en el preciso momento de su última partida.

En México, la tradición mariachera vigente en distintas poblaciones, principalmente en la región occidental, pero también en el centro y aun en lugares distantes de su área nuclear, como en el extranjero, cuenta con un importante repertorio dedicado a estos menesteres, integrado por las formas musicales conocidas como minuetos y parabienes, aunque en algunas localidades del sur de Michoacán, en Guerrero y Oaxaca suelen llamarlas dancitas; incluso, con el mismo propósito, otro tipo de agrupaciones musicales, en otras regiones del país, las denominan vinuetes, vinuets o viñuetes.

Habría que mencionar que en algunos casos, los minuetos se asemejan marcadamente a la forma del vals, mientras que en otros pudieran confundirse con los sones, por su rítmica y el ímpetu con que son ejecutados; sin embargo, siempre mantienen su propósito fundamental.

En la investigación que sustenta esta obra discográfica del INAH, el autor escudriña los senderos históricos por los cuales han transitado estas formas

de invocación religiosa o despedimento luctuoso, los minuetes; solemnes todas pero no sujetas a un único ritmo, sino que su espectro emotivo-musical se abre desde la melancolía más sensible hasta un cierto estado que se podría definir como gozoso, lo cual se expresa tanto en la música como en la letra, en el caso de los parabienes (los minuetos en su mayoría son únicamente de índole instrumental).

Por principio, el especialista dedica un apartado para dilucidar el término *minuet*, género surgido en las cortes francesas entre los siglos XVII y XVIII, y las notables diferencias que presenta con los minuetos incluidos en los repertorios mariacheros.

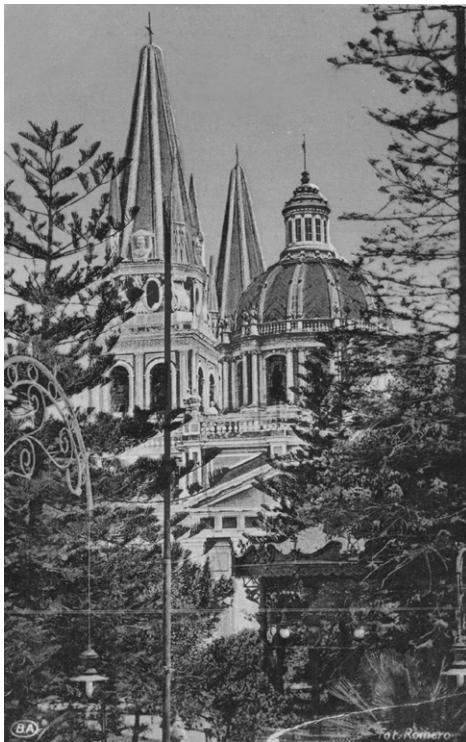
El investigador explica también cómo se puede entender al mariachi en tanto un sistema de dualidades, a partir del repertorio que se divide en formas musicales específicas de un contexto profano, festivo, como los sones, jarabes, corridos, polcas y potorricos, entre otros, y los que se interpretan en un ámbito solemne y sagrado, como los minuetes y los parabienes. Corroboran, asimismo, lo polifacética que puede ser esta tradición musical, respecto a su capacidad de asimilar o recrear una amplia gama de géneros. Éste es uno de los tantos atributos que caracterizan al mariachi, una tradición trascendente y vigorosa, arraigada en el gusto de pueblos y ciudades, hecho por el cual ha sido nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO.

Las muestras que aquí se recopilan fueron interpretadas por diversos grupos musicales de Colima, Jalisco, Nayarit, Sinaloa, ciudad de México y San José, California, en el vecino país del norte, durante las Veladas de Minuetes

de 2010 y 2011 llevadas a cabo en la catedral de Guadalajara, como parte del Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional en sus novena y décima ediciones.

Agradecemos ampliamente a todos los músicos incluidos en esta obra discográfica, así como a los organizadores de los Encuentros Nacionales de Mariachi Tradicional por las facilidades prestadas.

Benjamín Muratalla



Catedral de Guadalajara con las actuales torres neogótico-románticas, circa 1900

## 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 minuetos lo cual parece señalar que éste fue el baile favorito de la época...” (ibidem: 29). “...muchos de los bailes tienen las direcciones para su ejecución o sea su coreografía” (ibidem: 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...” (Sachs, 1944 [1937]: 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 (ibidem: 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 solidadesca 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 ministriales 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 (ibidem: 36), copla (ibidem: 37), Miserere (ibidem: 37), responsorios (ibidem: 39, 41 y 45), canto (ibidem: 40), loas (ibidem: 43 y 46), motete (ibidem: 44), acto de contricción (ibidem: 45), ofertorio (ibidem: 45), Magnificat (ibidem: 45) y lamentaciones (ibidem: 45). También se hace referencia a “...varias composiciones no clasificadas... (ibidem: 38, 40, 41 y 42).

Además de obras de los maestros de capilla y organistas de la propia catedral de Durango (ibidem: 33, 37, 43, 44 y 45), compositores originarios de Durango (ibidem: 42) y piezas anónimas (ibidem: 36 y 37), se incluyen obras de arpistas de la catedral de Valladolid (ibidem: 36 y 38), músicos y maestros de capilla de la ciudad de México (ibidem: 38, 39, 43, 45 y 47), organistas y maestros de capilla de la catedral de Guadalajara (ibidem: 39 y 44), así como “...algunas obras europeas. Los pedidos de música los hacía el cabildo durangueño por medio de apoderados que tenía en México y en Madrid, los que se entendían con los libreros de Cádiz” (ibidem: 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 (Saldívar, 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 han 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 trasmítían 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] (Antúnez, 1970 [1951]: 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[oñ]a. 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 (Baqueiro Foster, 1964: 530)] que contiene este cuaderno. Su *Minuet de variaciones* [...] revela una perfecta asimilación del clásico estilo vienés (ibídем: 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, constituyán la folla ['diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música' (Olavarriá, y Ferrari, 1895, I: 173)]” (ibídем: 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 minués *techét* o *congot* (o *congó*)... (ibidem: 107).

\* \* \*

Sin embargo, no existen análisis musicológicos que permitan demostrar si quiera que en los minuetos 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” (Gutiérrez, 2006: 12), de tal manera que

...el minué o minueto europeo sufrió un proceso de pidginización [conformación de un sistema musical provvisorio 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 (ibidem: 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 reacomodó 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 las músicas 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 minuetos– adecuaciones de sones-jarabes, variantes de sones de danzas religiosas y adaptaciones de polkas, marchas, pasodobles, valses, “chotes” (chotices), etcétera.

*Addendum primum.* Acerca del carácter denominativo de la categoría “minuetes-minuet”, es de suma importancia el dato correspondiente a la Misión de San Gabriel en la Alta California. Se debe tener presente que en el periodo 1769-1848 ese territorio era “tan mexicano” como el noroccidente mexicano que conocemos después del despojo de los territorios norteños por parte de los Estados Unidos de América. También se debe recordar que el punto de vinculación marítima entre la “zona nuclear del mariachi” y los enclaves norteños de la costa del Pacífico era el puerto de San Blas, en el actual estado de Nayarit, y que la mayoría de los “colonos” (posteriormente autodesignados como “californios”) eran oriundos de esa “zona nuclear del mariachi”, así como de Sinaloa y de Sonora.

... [la Misión de] San Gabriel tenía una orquesta de indios que tocaba flautas, guitarras, violines, tambores, triángulos y címbalos. Todas las demás misiones [de la Alta California] tenían, más o menos, buenas orquestas y cantantes. Todo lo que se tocaba en el templo era nombrado un “minuet”. [...] La mayoría de los instrumentos utilizados en los coros de las misiones eran fabricados en las [mismas] misiones y, por consecuencia, eran rudos y de calidad inferior (Bancroft, 1888: 427-428).

Se debe comparar el complejo instrumental de las misiones californianas con el correspondiente a las misiones del territorio cora, inventariadas a detalle en 1768, en el contexto de la explusión de los

jesuitas del dominio español (ápub Jáuregui, 2007: 216), para constatar que se trataba de variaciones muy próximas de un mismo sistema organológico y –presumiblemente– musical. Asimismo se debe comparar la descripción “coreográfica” del fandango californiano de 1829 en San Diego (ápub Jáuregui, 2007: 223) con el fin de cerciorarse de que constituye una proto-versión del “jarabe tapatío”.

*Addendum secundum.* Desde que iniciamos las grabaciones de veladas de minuetes en la zona nayarita en 1982, aparecieron algunas pocas piezas que manifiestamente eran polkas, disfrazadas bajo la categoría “émica” de minuetos. Durante una velación de un angelito en el poblado de La Fortuna en 2009, registramos los géneros que se tocaron: minuetos 43.2%; valses 32.4%; parabienes 8.1%; chote (Amor de madre) 2.8% y polkas 13.5%. Es la primera ocasión en que el mariachero que dirigía al grupo ha aceptado que es consciente de que interpretaron piezas con la categoría de polkas. Su razonamiento fue el siguiente:

Al sentarme a tocar, me concentro a tocarle a un angelito. Tengo que ver qué es lo que vamos a tocar primero: un vals o un minuete, para ir calentando el violín y la mente. Y, conforme vamos haciendo el trabajo, se me va viniendo a la mente qué se va a ir tocando. Yo lo organizo mentalmente.

Eso [de tocar polkas en la velada] yo a mi manera, a mi criterio. Antes nomás se tocaban minuetos, valses y parabienes. Pero por ‘ai a las doce de la noche, la gente se empieza a cansar. Entonces hay que cambiarles el ruido, para que la gente despierte tantito. Entonces, si se toca una pieza picadita, se anima a la gente. Se trata de ayudar a la gente que está velando y a la gente que está adolorida, a los dolientes (Ignacio Estrada Serrano, 2009).

A principios del siglo XXI, la categoría musical “minuete” se ha mantenido –en la macrorregión 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*

**T**odo 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 *folkloricos* 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 cognoscitivos-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 valses, 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 minuetos (Ibídem 108).

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]– concurrió 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 tendrían 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 (ápubd 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 “preconstreñidos” 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 significación 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 aglutan 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 características 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 hegémónicas, 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 subtitulado 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).

*Addendum tertium.* De acuerdo con las investigaciones de archivo realizadas hasta hoy, la primera vez que se propuso una prohibición oficial hacia los mariachés, en su acepción de bailes públicos populares (fandangos), corresponde al puerto de Mazatlán poco después de la caída del Segundo Imperio Mexicano. En el Archivo Municipal de Mazatlán, Sinaloa, se encuentra el “Bando de Policía formulado por los Ciud[ada]nos Licenciado Luis G. Pacheco y Severo Medrano” (*Libro de Actas del Ayuntamiento de la ciudad de Mazatlán para el año de 1868*: 49-79). Una página antes se indica al margen que en la “Sesión extraordinaria del día 5 de octubre de 1868 los CC. Lic. Pacheco y Síndico Medrano presentan un proyecto de Reglamento ó Bando de Policía” (ibidem: 48). En la transcripción completa de dicho reglamento aparece:

Al margen: “Mariaches, velorios” (ibidem: 63).

“Art[ícul]o 69. Quedan rigurosamente prohibidos los bailes públicos llamados mariaches y los velorios bajo la multa de diez á veinticinco pesos ó diez días de prisión ú obras públicas, disolviéndose siempre la reunión” (ídem).

“Art[ícul]o 70. Igualmente se prohíbe los entierros de cadáveres de niños con música y tirando cohetes, y el tirar cohetes ó triques en la casa en que acontezca el fallecimiento, bajo la multa de cinco pesos ó tres días de prisión” (*íd*em).

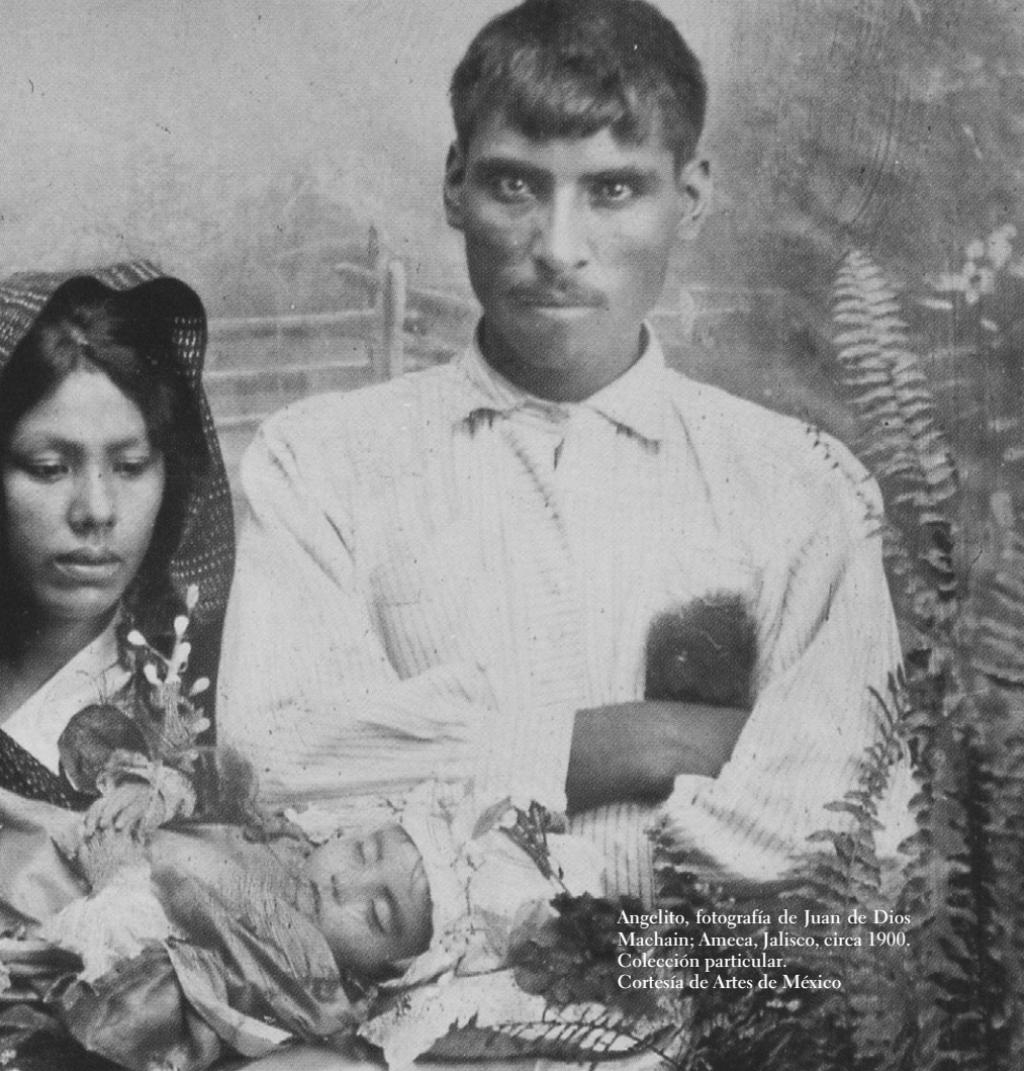
El referido artículo 69 había sido publicado de manera glosada de la siguiente forma: “1868. Quedan estrictamente prohibidos los bailes públicos llamados mariachis y los velorios, bajo la multa de diez o veinte pesos o diez días de prisión u obras públicas, disolviéndose siempre la reunión” (*ápid Ahumada Quintero et alii, 1988: 36*).

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 entristercerse 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.





Angelito, fotografía de Juan de Dios Machain; Ameca, Jalisco, circa 1900.  
Colección particular.  
Cortesía de Artes de México

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 pul-saba 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 científica, propia del liberalismo mexicano decimonónico. Por aquellas épocas (en 1851 y 1860, respectivamente), dos científicos británicos de punta, Charles Robert Darwin (1809-1888) –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 estuvie-

ron 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 aquéllas 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 ágrafo, las maneras como soluciona ritualmente una de las cuestiones existenciales de su vida?

\* \* \*

Todos los ancianos mariacheros –nacidos a finales del siglo XIX y entrevistados en el último cuarto del siglo XX– afirmaban que sus maestros les decían que los minuetes 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 con cada situación regional y étnica.

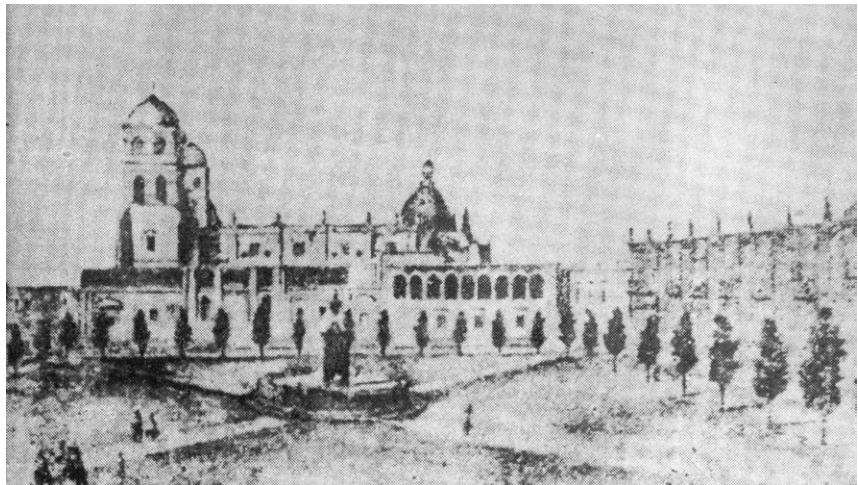
Yo la música la aprendí a los ocho años, pa' 1906 ya tocaba yo. Los minuetos se los aprendí a un viejito que tenía 96 años, se llamaba Otaviano [sic]. Me enseñaba los minuetos chiflando él, se acompañaba con la guitarra grande [“de púa”, o túa] (Daniel Pulido Escareño; entrevista de 1983).

Un viejito de muy antes, Eutimio Salazar, tocaba mucho minuete; yo me le arrimaba y heredé de él los minuetos. 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 minuetos, sólo se oían al aire y uno se los aprendía nomás de oír (Arnulfo Andrade Sánchez; entrevista de 1982).

Los minuetos 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 minuetos. 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).



Catedral de Guadalajara con las torres barrocas, circa 1810

### *3. Hacia una definición estructural de los minuetos mariacheros*

A diferencia de los sones y jarabes, que se ejecutan para servir como base de la comunicación festiva entre los vivos, los minuetos 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 minuete 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 minuetos son nada más pa' oírlos. (Refugio Orozco Ibarra; entrevista en 1983, ápubd Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

Los minuetos 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, ápid Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

“A los minuetes los tengo yo reconocidos por música religiosa. Un minuete 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, ápid Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “Los minuetes y los sones llevan ritmos diferentes, pero son parecidos” (Refugio Orozco Ibarra; entrevista en 1983, ápid Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “El son se corta al acompañarlo, el minuete, no” (Lázaro García Silva; entrevista en 1983, ápid Jáuregui, 1987 [1984]: 101). “En los minuetos por fuerza tiene uno que ‘ligar el violín’, ‘trin-carlo’, las notas tienen que ir ‘ligadas’. Para tocar un son [...], se trata de ligar lo menos que se pueda el violín. En los minuetes es obligado ‘echarlos ligaditos’” (Juan García Duarte; entrevista en 1983, ápid Jáuregui, 1987 [1984]: 101).

Cuando el anciano mariachero coculense Jesús Salinas comentaba que, durante el octavario<sup>1</sup> a San Miguel Arcángel, en las visitas su mariachi toca menuetos,<sup>2</sup> valses y chotes (chotices), Francisco Sánchez Flores le preguntó:

<sup>1</sup> “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 minuete 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 minuetos detrás de ellos” (Francisco Hernández Nande; entrevista en 2006).

<sup>2</sup> “Hay gente que les dice ‘menuetos’ en Cocula; la gran mayoría les dice ‘minuetos’” (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” (ápub Sánchez Flores, 1984: 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 “minuetos”, 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 minuetos, 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 minuetos 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 minuetos. 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 minuetos] a partir de un análisis musical (tono, compás, modo, melodía, etcétera), que también permitiría establecer una clasificación tanto al interior de los minuetos, 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 potorricos), sones “aguapangados” y valonas. Aunque, según don Daniel Pulido, los minuetos [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”, “arrebatado” 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, arpegio, trino) y su estructura técnica (número de tiempos, ligamiento de las frases, tipos de repetición, manera de resolución, intensidad del crescendo o disminuendo, 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:

- 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 mo-

tivo, 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 éste que resulta muy bello y característico (1935: 2-3).

Para la siguiente categoría de sones, el profesor Hurtado sostiene:

*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 sones. 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 sones, aun cuando es mono-rítmica, generalmente no deja de ser difícil al encontrarse con los compases alternos de 2/4 y 6/8 o 3/8 y hasta 3/4. Generalmente el segundo 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 Potorrico* (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 contrabajo, o violón, suele hasta acompañar con progresiones cromáticas ascendentes o descendentes, según la intensividad [sic] del crescendo o disminuendo. 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 bailador necesita para acompañar lo que se llama redoblado (ibíd: 3-4).

Es notable cómo, para el caso de los “sones corridos” o “de fantasía”, el autor acepta implícitamente que el sonido de los entrechoques 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 bailadores sobre la tarima.

\* \* \*

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

Minuetos	Sones-jarabes
1. Ámbito religioso	1. Ámbito secular
2. Sólo música	2. Música, canto y danza
3. Constituyen el eje de la comunicación con el “otro mundo” (los santos y los “angelitos”)	3. Constituyen el eje de la comunicación ritual entre los vivos: hombres con mujeres (en el caso del baile) y hombres entre sí (al partir en las tomadas)
4. Se ejecutan de noche (incluidos el atardecer y el amanecer)	4. Se ejecutan tanto de día como de noche

- |  |  |
|--|--|
| <p>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”</p> | <p>5. Se tocan en las fiestas comunales, bautizos, bodas, cumpleaños, serenatas, parrandas y borracheras</p> |
|--|--|

Existen situaciones [en el] límite [...]. En una población mestiza serrana (El Juanacaxtle, municipio de La Yesca) los minuetos 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 minuetos: 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 Juanacaxtle 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 *Sones, canciones y corridos de Nayarit* (1935)– no se le había escapado ni la importancia y la peculiaridad de los minuetes 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 minuetos 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 “minuettos” 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 arpegios 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 ético–: marcar rupturas en la continuidad y establecer permanencias dentro de lo heterogéneo.

El minuete es ritmo de mariachi. Se oye como “son” y parece que es lo mismo, pero no. [...] Los minuetes y los sones llevan ritmos diferentes, [pero] son [nomás] parecidos. [...] El “son” se baila dondequiera y [...] El único de los minuetes que he visto que han bailado es *El Buey*, por la conveniencia de lo redoblado [de su ritmo]. Los demás [minuetes] 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 minuetes. 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, valses, chotices, corridos, canciones, etcétera), los minuetos 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 horas<sup>3</sup> de minuetos pa’ la Virgen”.

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

---

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

– “No, no, ¡párenle, párenle! Yo les pedí minuetos, 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 minuetos 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, apud Jáuregui, 1987 [1984]: 117).

Cuando recién caímos aquí a Ixtlán [del Río, en 1967, emigrados del rancho serrano de El Juanacaxtle], subimos con Cristo Rey y le tocamos minuetos en su 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 valses, no saben minuetos. Ni los mariacheros buenos de aquí (hay tres mariachis: El Ixtlán, el Guadalajara y Las Momias) saben los minuetos 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, ápud Jáuregui, 1987 [1984]: 118).

Los minuetos se tocaban nomás pa' los angelitos y también en las ermitas pa' las veladas de la virgen. En 1955-1958 tocábamos nosotros esos minuetos. Nos llevaban a los ranchos cerca de San Blas a tocarles a los "angelitos", a los cuerpos de los niñitos 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 minuetos en San Blas. Como son trabajosos [para ejecutarlos], no cualquier violín [violinero] 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 minuetos 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 minuetos.

[...] 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).





Catedral de Guadalajara con las torres  
destruidas por el terremoto de 1818

## *4. El Primer Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara*

**L**a 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 tradicional 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 minuetes 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 oficiar 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 de mediodía cantadas con mariachi en la Basílica de Zapopan y en el templo de La Soledad de San Pedro Tlaquepaque.

Las veladas de minuetes 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 minuetes 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 minuetos, hasta completarse aproximadamente una hora.

En la primera sesión, el 12 de septiembre, alternavan 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 Jesús María (Chuísete'e) –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 macrorregional 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 minuetos, correspondiente al ámbito religioso. Debido a las particularidades históricas de los coras y a la conformación de su sistema ritual (Jáuregui, 2004: 11-38), los minuetos 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 difuntos) se despide 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 quemó;<sup>4</sup> (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.]

---

<sup>4</sup> Los padrinos les hacían a los angelitos una cruz de palma.





Angelito, fotografía de Juan de Dios Machain; Ameca, Jalisco, circa 1900.  
Colección particular.  
Cortesía de Artes de México

No llores, madre querida;  
tu 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)

*Addendum quartum.* En 2009, en las instalaciones de la Dirección de Culturas Populares de la Secretaría de Cultura del estado de Jalisco (Patio de los Ángeles del barrio de Analco), el mariachi de El Alcíhuatl, municipio de Villa Purificación, Jalisco, ofreció una audición a funcionarios de la Smithsonian Institution y del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Los integrantes del mariachi de El Alcíhuatl aparecen enlistados más adelante (página 98).

Una vez que habían ejecutado diez piezas del ámbito secular (sones, jarabes, valonas, canciones y polkas), ante mi solicitud sobre el repertorio correspondiente al ámbito religioso, aclararon que casi ya no tocan minuetos –así los denominan– y el violinero y el guitarroneero intercambiaron sus instrumentos, de tal manera que el mayor del

mariachi quedó a cargo de la melodía. Dicho conjunto ejecutó un minuete (parecido a *El buey*, de la tradición nayarita) y un vals (*Salvador*), género instrumental que en su región también se intercala con los minuetos en las velaciones. Su versión de *Los parabienes* presenta diferencias, tanto en la melodía como en la letra, respecto a la recopilada en la región nayarita:

San Juan y la Magdalena  
andaban cortando flores, (bis)  
para hacerte tu corona  
y arquito de mil colores. (bis)

No llores, madre querida,  
la gloria me estás quitando; (bis)  
me voy porque Dios me llama  
y la tierra me está esperando. (bis)

Me despido tristemente  
de este lugar donde estoy. (bis)  
Dichoso sea este angelito,  
dichoso el día en que nacistes; (bis)  
dichoso tu padre y madre  
y padrinos que tuvistes. (bis)

Un adiós, un adiós  
–mis padres– porque ya me voy. (bis)

Cada pareja de versos es entonada por uno de los músicos y es repetida a coro por el resto de los integrantes del mariachi. Entre cada cuarteta se interpreta un segmento musical sin canto.

[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 reodeaba 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 mecate. 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...

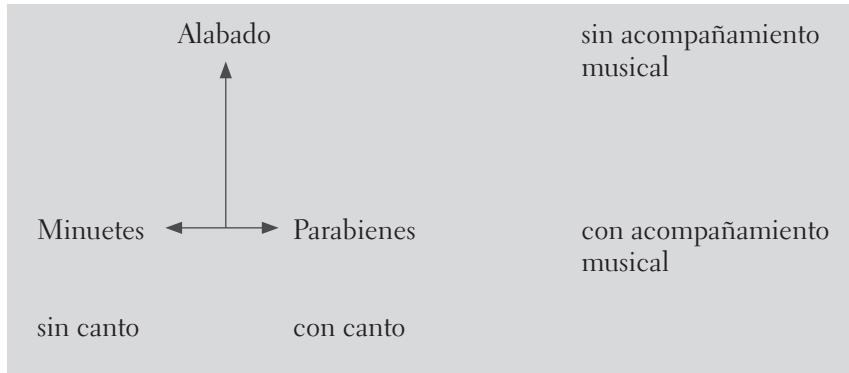
Durante el velorio también se acostumbraba repartir a los dolientes y acompañantes, cigarros, tequila para la desvelada, café con pan, canelas con alcohol, etcétera, de tal manera que en la madrugada, era mayor el número de borrachos que de dolientes (Gascón Mercado, 1974 [1957]: 67-69).

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 jidió 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 minuetes (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 minuetos; se sentía muy triste la muerte de su familia de uno. Los minuetos 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 minuetes 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 vía crucis, y ordinariamente al final de las labores agrícolas en las haciendas y, en especial, 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 (Saldívar, 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, patrocinados 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 cocolense del mariachi; de hecho, se publicaron tres libros: *De Cocula es el mariachi 1545-1995. 450 años de música cocolense* (de Villacís y Francillard, 1995), sufragado por la Secretaría de Cultura del gobierno de Jalisco; *El origen del mariachi cocolense. 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.

*Addendum quintum.* Los más recientes encuentros nacionales de mariachis tradicionales han manifestado una participación en franco aumento, tanto en el número de los grupos como en las regiones de donde provienen. En 2007, 2008 y 2009 asistieron alrededor de 40 grupos. A los estados reconocidos como de tradición mariachera (Jalisco, Nayarit, Colima, Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Zacatecas y Aguascalientes), se han incorporado grupos provenientes de Durango, Sonora, Chihuahua, Coahuila, Nuevo León, el Estado de México, el Distrito Federal y Morelos.

La Dirección de Culturas Populares de Jalisco ha mantenido el compromiso de la edición anual de una selección de las interpretaciones de los grupos participantes. Se han editado los siguientes CD: Tradición del Mariachi en Jalisco (I y II Concurso Estatal de Mariachi Tradicional, realizados en 1998 y 1999). [16 piezas]

Tercer Concurso de Mariachi Tradicional en Jalisco, 2001.  
[16 piezas].

Primer Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2002.  
[12 piezas]

Segundo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2003.  
[20 piezas]

Tercer Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2004.  
[18 piezas]

Cuarto Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2005.  
[16 piezas]

Quinto Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2006.

[20 piezas]

Sexto Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2007.

[21 piezas]

Séptimo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2008.

[38 piezas]

Octavo Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2009

[32 piezas]

Noveno Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, 2010.

[41 piezas]

Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional. Diez años: 2002-2011.

[45 piezas]

El ejemplo ha tenido eco. En 2008 tuvieron lugar encuentros de mariachis tradicionales tanto en la ciudad de México (con tres conjuntos de Nayarit y Jalisco) y en Tepic (con cinco grupos de Colima, Jalisco y Nayarit). En ambos casos se tiene programada la edición de una selección de las piezas ejecutadas.

El 11 de febrero de 2012 tuvo lugar una “Velada de Minuetes (Música tradicional religiosa)” en el Templo de Santo Santiago en Tecolotlán, Colima, con la participación del Mariachi Tradicional Cora de Tepic, Nayarit; el mariachi Los Tíos de El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco, y el Mariachi Once Pueblos de Armería, Colima.

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 llevar a cabo otra velada de minuetes 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 [*La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara (1994)* (2006; reedición de 2007)] queda como importante testimonio de esa vertiente de la tradición mariachera.

*Addendum sextum.* En 2010 los organizadores del Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional decidieron realizar de nuevo la Velada de Minuetes en la catedral de Guadalajara. Ese año participaron el Mariachi Charanda de la ciudad de México; el Grupo Valle de la ciudad de México; el Mariachi de Ostula, Aquila, Michoacán; el Mariachi Retrosón (Canción Antigua) de Cocula, Jalisco; el Mariachi Los Tíos de El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco, y el Mariachi Once Pueblos de Armería, Colima.

El 2011 se repitió el evento con la participación de Los Tíos de El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco; el Mariachi de El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa; la Partida de Labeleros y el Grupo de Paskolas del Centro Ceremonial mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa; el grupo Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa) de Santa Catarina, Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco; el Mariachi El Mosquito de San José, California, Estados Unidos de América, y el Mariachi Cora de Tepic, Nayarit.

## *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 Ixquitlán 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 y ejecutante

de composiciones citadinas “con color campirano”; por otra parte, con frecuencia los conjuntos locales desconocen la existencia de otras subtradiciones auténticas con dotación instrumental cordófona semejante y repertorio parecido, en las que sí se ha aplicado tradicionalmente el nombre de mariachi.

*Addendum septimum.* Ante el reclamo de ciertos investigadores dedicados a resaltar el particularismo de la micro-tradición “planeca” y a rechazar el que se les denomine con el término mariachi/mariache a los “conjuntos de arpa grande”, es necesario aclarar, ante todo, que tal designación se encontraba vigente durante la segunda mitad del siglo XIX tanto en Guerrero como en Michoacán (Ochoa, 1992: 80; 2001: 137-145; Jáuregui, 1990: 17-20 y 28-29; 2007: 38-40 y 50-51). Más aún, aparece en las fuentes escritas conocidas, con igual presencia, en Michoacán que en Jalisco (Jáuregui, 1990: 15-33; 2007: 35-58). De hecho, en 1925 la *Magazine de geografía nacional*, en un extenso artículo dedicado a Michoacán, presenta una fotografía de un grupo musical de cuatro integrantes (dos violines, arpa y guitarra quinta), y en el pie de la imagen se lee: “Como en todo Michoacán, el sentimiento musical está muy desarrollado en Uruapan. Un típico ‘mariachi’” (Saavedra, 1925: 7). Más adelante se informa, en el pie de una fotografía de un grupo de tres músicos (violín, arpa y guitarra quinta), que “El baile es acompañado por muchos ‘mariachis’ típicos” (ibídem: 32).

En 1994, para el Primer Encuentro Internacional del Mariachi de Guadalajara, Alma de Apatzingán fue invitado a participar en las veladas de minuetes en su calidad de representante de una de las variantes de la macro-tradición mariachera. Los integrantes de este grupo escucharon en persona mis explicaciones sobre este asunto, durante su presentación en la catedral de Guadalajara. Entonces y en las entrevistas que sostuve por vía telefónica con Juan Pérez Morfín en 2005, nunca me externaron algún desacuerdo al respecto.

En los Encuentros Nacionales de Mariachis Tradicionales, que se celebran en Guadalajara y que cuentan con once versiones, han concurrido *motu proprio* varios Conjuntos de Arpa Grande e, incluso, uno de ellos ha sido galardonado con el primer lugar y el premio monetario correspondiente sin que expresara rechazo alguno a que se le designara como mariachi.

Lo importante es tener claro para el análisis que cada una de las variaciones microrregionales es transformación de las restantes y viceversa, de tal manera que sus particularidades sólo se pueden comprender al ponerlas en relación comparativa con el resto del conjunto del que forman parte.

## *6. Los mariachis de las Veladas de Minuetes en la catedral de Guadalajara*

### *Mariachi Charanda, ciudad de México*

Este mariachi de la ciudad de México se fundó en 1979 y está integrado por músicos “de nota”, ciudadanos, quienes decidieron interpretar la tradición original del mariachi cordófono del Occidente mexicano, así como piezas de la música tradicional mexicana.

Su principal lugar de actuación es la ciudad de México, en donde ha participado en programas de difusión infantil, como Alas y Raíces y Jugares y Juglares, en teatros y parques públicos. Ha realizado programas con Radio UNAM, Radio Educación, Canal Once y History Chanel.

Se ha presentado en los principales teatros de todos los estados de la Federación. Ha colaborado con la Secretaría de Educación Pública, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, el

Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Fue uno de los grupos fundadores del Primer Encuentro Internacional del Mariachi en Guadalajara en 1994 y ha participado en festivales culturales en San Luis Potosí, Tlaxcala, Puebla y Morelos.

Ha realizado giras por diversas ciudades de los Estados Unidos de América, Canadá, España, Francia, Grecia, Brasil y Argentina. En 1987 fue invitado por la comunidad hispana de San Antonio, Texas, a la celebración del Grito de Independencia, en 1990 a Houston, Texas, con el mismo motivo y en 1991 a Nueva Orleáns para el festejo del Día de la Hispanidad. En 2010 participó en los festejos del Bicentenario de la Independencia en la Plaza de la Constitución de la ciudad de México.

Ha publicado *La Chata y otros “ésitos”* (1981), *Tierra mestiza* (1987), *Mariachi Charanda. Cuarto aniversario del restaurante El Rincón del Charanda* (1995) y *Música mexicana para niños de todas las edades* (1999).

Se trata de un mariachi familiar, integrado por hermanos, sobrinos e hijas (para las voces femeninas). Una vez que Gregorio, el hermano mayor de los Perujo, se retiró como músico, se incluye un ejecutante en la armonía que no es pariente.

Su repertorio de minuetos está basado en la tradición de El Juanacaxtle, en la zona serrana sureña de Nayarit, en las colindancias con Hostotipaquillo, Jalisco, y en la tradición del santuario de Huaynamota, en la región cultural del Gran Nayar.

Para el primer caso, se interpretan grabaciones del mariachi de Lázaro García Silva (1906-1984). Para el segundo, del mariachi huichol de Catarino



Mariachi Charanda, ciudad de México

Ríos Medrano (Xuturi Temay, 1940-2009). Ambos registros fueron obtenidos en la primera mitad de la década de 1980.

*Integrantes:*

José Luis Perujo Roncal (ciudad de México, 1954); violín.

Javier Lassard Sotomayor (ciudad de México, 1973); violín.

Sergio Méndez Díaz (Morelia, Michoacán, 1983); guitarra quinta de golpe.

Emilio Perujo Roncal (ciudad de México, 1949); guitarrón y director.

No participó en la Velada de Minuetes:

María Perujo Lavín (ciudad de México, 1988); cantante solista.

***Grupo Valle, ciudad de México***

Este conjunto musical se fundó en 1998 y está dedicado a la difusión de la música tradicional mexicana. Se trata de músicos educados en la tradición académica y lauderística.

Su repertorio incluye sones jaliscienses, arribeños, plancos, istmeños, veracruzanos, chontales, así como *pirekuas* michoacanas, chilenas guerrerenses y valses, polkas, redovas y corridos de la Revolución mexicana.

Su principal centro de trabajo es la ciudad de México. Ha realizado presentaciones en las delegaciones Iztapalapa, Azcapotzalco, Coyoacán y



Grupo Valle, ciudad de México

Tláhuac. Ha colaborado con la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Nacional Autónoma de México, El Centro de Estudios e Investigaciones Superiores en Antropología Social, la Escuela Nacional de Antropología e Historia, el Centro Nacional de las Artes, el Centro Cultural Ollin Yoliztli y la Escuela Nacional de Danza Folklórica,

Ha participado en festivales y eventos musical-teatrísticos de Tamaulipas, Durango, Morelos y el Estado de México. A nivel internacional, ha sido parte de eventos de folclor en Chicago (Estados Unidos) y Messina (Italia).

Este grupo, en su vertiente de mariachi tradicional, interpreta grabaciones minueteras de los mariachis de Hilario Herrera Mina (1902-2001), Ezequio Magallanes López (1905-\*) y Lázaro García Silva (1906-1984), obtenidas en la primera mitad de la década de 1980 en la zona serrana sureña nayarita de El Juanacaxtle (La Yezca).

*Integrantes:*

Marco Antonio Rubio Jiménez (ciudad de México, 1962); violín.

Marco Antonio Vázquez Barrera (ciudad de México, 1965); vihuela.

Leonardo Rafael Rubio Jiménez (ciudad de México, 1958); tololoche.

***Mariachi Tradicional Retrosón (Canción Antigua), Cocula, Jalisco***

El Mariachi Tradicional Retrosón (Canción Antigua) fue fundado en 2009 en Cocula, Jalisco, y está integrado por maestros de la Escuela Regional



Mariachi Tradicional Retrosón (Canción Antigua), Cocula, Jalisco

del Mariachi de dicha población. Sus integrantes han sido educados en la lecto-escritura musical.

Su repertorio incluye minuetes compuestos por el profesor Francisco Javier Salcedo Zepeda y minuetes de la tradición de Cocula. Ofrece de manera permanente recitales de minuetos en Cocula y otras poblaciones jaliscienses.

El profesor Francisco Javier Salcedo Zepeda nació en Cocula, Jalisco, en 1966. Es egresado de la Escuela Nacional de Música de la Ciudad de México y de la Escuela Superior de Música Sagrada de Guadalajara, Jalisco. Desde 1994 es profesor en la Escuela de Música del Mariachi, de la que actualmente funge como director (hoy en día, Escuela Regional del Mariachi). A partir de 1995 inició la investigación de los minuetos tradicionales coculenses y en el año 2006 empezó la composición de minuetos. Es autor del minuete que interpretó el Mariachi Tradicional Retrosón, cuyo título es La Virgen de las Angustias.

*Integrantes:*

Luis Ismael Jiménez Sánchez (Guadalajara, Jalisco, 1984); violín.

Mariano Salvador Sevilla Patricio (Cocula, Jalisco, 1983); violín.

Edy Alejandro Guzmán Ruelas (Cocula, Jalisco, 1978); vihuela.

Juan Pablo Orozco Chavarín (Cocula, Jalisco, 1984); guitarrón.

## *Mariachi Los Tíos, El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco*

Este mariachi tiene un origen regional, en su inicio era de la ranchería de El Manguito y así se llamaba, Mariachi de El Manguito. Refugio Bernal Castellón, “...de por el rumbo de Talpa, de San Antonio de los Macedos [municipio de Atenguillo]. Él fue el que dirigió la conformación del primer mariachi en El Manguito en 1951. Después ese señor se fue a la sierra, luego se fue a Culiacán [Sinaloa], luego se regresó a Tototlán del Oro, municipio de Cuautla. Allí murió en 2006”.

Juan Zavalza Sánchez aprendió a tocar con un tío que era integrante de ese mariachi. Su hijo, Fidel Zavalza Lepe, aprendió con su padre.

En cambio, cuando Salvador Salcedo Sánchez tenía nueve años (en 1947), sus padres se lo llevaron a Ixtapa de la Concepción, en la costa sur de Nayarit. Allá aprendió a tocar. Anduvo con mariachis de Ixtapa, Las Varas, San Juan de Abajo, San José del Valle y San Vicente. En Ixtapa aprendió con mariacheros antiguos Los Parabienes y los minuetes. En 1984 se regresó a residir a El Alcíhuatl. Su sobrino, Gustavo Salcedo Gutiérrez, fue llevado “de brazos” a Ixtapa y también se hizo músico allá.

De hecho, Juan Zavalza Sánchez, junto con otros dos compañeros del mariachi de El Manguito, pasó una temporada en 1958 trabajando en el mariachi de Ixtapa de la Concepción.

La mayoría de los grupos mariacheros de la costa sur de Nayarit, en las décadas de 1950 y 1960 –antes del éxito como centro turístico de Puerto Vallarta– eran una versión peculiar del “mariachi moderno”, pues incluían

trompeta aunque no se vestían con traje de charro y tocaban, junto con piezas del repertorio tradicional, los “éxitos del momento”, difundidos por los medios masivos de comunicación.

En la actualidad sus integrantes residen en El Alcíhuatl, se circunscriben a la dotación cordófona y han optado por la denominación de Los Tíos, en homenaje a sus antepasados del mariachi de El Manguito. Se trata de musicales de tiempo parcial.

La música no la tenemos como oficio, todos tenemos nuestros trabajos y, cuando tenemos oportunidad, tocamos.

Conocemos varios oficios –carpintería, albañilería, algo de electricidad, algo de plomería–, pero como hay poco mercado para vender lo que fabrica uno, lo hacemos cuando sale la oportunidad, porque hay poco trabajo. Cada en cuando, no es que se dedique uno a trabajar en eso. Nos dedicamos más bien a la agricultura, a sembrar el maíz, el frijol. Los otros muchachos [del mariachi] sí sacan, año con año, camarones del río [en la temporada de aguas].

Trabajo también en la ganadería, tengo unos animalitos. Hay que limpiar los potreros, reforzar los postes, estar al tanto del ganado, darle su sal. Ir a “campear” el ganado, mirarlo a ver cómo está, ver si no hay enfermedades. Ver si no se metió a un potrero ajeno. Estar muy al pendiente de los lienzos [de alambre de púas], para que no haya problemas con el colindante.

Pero antes había más recursos en la comunidad, tocábamos más. Agarrábamos una fiesta taurina –o jarípeo– y durábamos ocho, diez días, lo que duraba la fiesta. Ahora esta música [de cuerda] no la quieren, que es música antigua. Ahora buscan música de banda, de tamborazo.

Ensayamos cada quince días, cada mes, exclusivamente los sábados. Y cuando hay un cumpleaños o alguien está tomando y les provoca, vamos a tocar una hora, dos o tres horas. Hay veces que duramos hasta dos meses que no tentamos una cuerda, porque nos dedicamos a otras actividades.

Ahora últimamente ya vamos a representar la tradición de este estado [de Jalisco] a diferentes lugares. También vamos a las festividades del Encuentro de Mariachi Tradicional [en Guadalajara]; allí participamos en el Teatro Degollado (Juan Zavalza Sánchez, entrevista de 2009).

Este mariachero explica la distribución de algunas piezas de su repertorio de acuerdo con el ciclo ritual de la comunidad:

Pos primeramente nosotros tenemos música para diferentes actos.

Que llega un borrachito alegre, hay que acompañarlo por la calle, tocándole sones y corridos también: que *Gabino Barrera*, *La calle*, *El zopilote*, *Indita mía*, *Prieta linda*; que sones como *El tirador*, *El cazador*, que *El maracumbé*, que *El mulato*. Cuando acompañamos a éhos que andan de ronda: *La pei-*

*neta, El relámpago*, el son de *La Negra* –que siempre lo piden–, ése es muy popular dondequieras.

¡Ah!, pero si vamos a acompañar una peregrinación para un acto religioso, les vamos a tocar alabanzas, como *¿Quién es esa estrella?, Tropas de María* y, ya para llegar al lugar, tocamos *¡Llega, madre piadosa!*

Como vamos a Talpa, llevamos la peregrinación. [Al llegar al santuario,] La primer pieza que se toca es *Plan del valle*. Los de Colima tocan *Camino Real de Colima*, los de Nayarit, el *Corrido de Nayarit*, los de Michoacán, *Caminos de Michoacán*. Para que reconozca la gente de donde venemos, de donde vamos.

Si vamos a acompañar un desfile, tocamos ¡marchas! *La Marcha Zacatecas, Viva Autlán* y algunos chotices, como *El cinco de oros, El muchacho parrandero, El costeño*. También se toca *Camino al baño*, es otro chotís.

Si hay un muerto, que quieren que lo acompañemos a su sepelio, *Cruz de madera, Cruz de cemento, Negra cruz, Nadie es eterno*. Pero si es un angelito [niño difunto], tocamos *Los Parabienes*, el Minueto y algortas, como *Te vas, ángel mío*.

Si vamos a saludar a una persona de estimación o invitada, le tocamos música como boleros –como los de Javier Solís–, *El malquerido... Cerca del mar* y luego *Sentencia*.

Pero, si vamos a las escuelas, les tocamos una música especial a los niños, para que se halaguen, que *Las ocho letras*, *La mochila azul*, *La historia de las verduras*, *La parodia*... y luego *Libro abierto*.

Pero si nos invitan a pedir una novia, también hay música especial para allí: *Gema*, *Esclavo y amo* y *La lámpara*. Cuando a un tipo “no lo vio la novia”, lo despreció, tocamos *Imposible*. Cuando un matrimonio está casándose y el otro [pretendiente de la novia] ya no puede hacer nada, entonces se toca *Flor de limón*.

Cuando un matrimonio anda mal, a veces algunas personas en algún [salón de] billar “cantinista”, centro de vicio, piden *El pleito divertido*, *Me dejaste abrazado de un poste*, *Media vida...*, ¡*Échenme la tierra encima!*

Pero si encontramos a un señor mayor: “Yo quiero *La tumba de Villa*”, el son *Cárdenas*, que el *Corrido de los Pérez*. También se tocan valses y sones. Luego les gusta el *jarabe* –les gusta bailarlo y mirarlo bailar–, les gusta mucho.

Hay borrachitos que se enesan [obstinan] con una sola canción. Nos enfadan [porque tenemos que repetirla y repetirla], pero es nuestro trabajo. Muchas de las veces nos dicen [los clientes]: “¡Ya no sé ni qué quiero!, tengo cerrada la mente. ¡Hay ustedes toquen!” Entonces tocamos de las que no nos piden. Hay canciones que tenemos olvidadas; porque no las piden, no las movemos. Luego –ya que las tocamos– hasta nos dicen:

“Dejaron las mejores para el final” (Juan Zavalza Sánchez, entrevista de 2009).

*Los Papaquis* se utilizaban cuando llevaban un angelito a sepultar. *Los Papaquis* son como un tipo de marcha y por eso los usaban para caminar a su ritmo. Yo los toqué cuando murió el hijo de mi compadre, Margarito Quintero, ha de haber sido por el [19]61 o [19]62.

Cuando un matrimonio, el mariachi le tocaba *los Papaquis* al que entregaba la novia en el templo. Comenzaba a tocar desde cerca de su casa hasta que llegaba a la puerta del templo.

En aquellos tiempos se hacían las pizcas de maíz. El último día que terminaba la pizca, se acostumbraba que las mujeres les llevaran la comida allí ‘onde tenían el montón de maíz, las cargas de maíz. Se acostumbraba que uno de los mozos, o jornaleros, se robaba un plato, una cuchara, un vaso o una tasa. Entonces decían: “¡Va a haber fiesta!”

Las mujeres con tiempo se ponían a sacar la yema y la clara y dejaban el puro cascarón y los llenaban de pinole pintado de todos los colores. A los cascarones llenados con pinole les decían “el parque”.

Se ponían de acuerdo para la fecha. Los caseros hacían un “lecheatole”, un colado y otras comidas para recibir a los “bandidos”.

Los esperaba un grupo de muchachas y el otro grupo traía al bandido amarrado. Ya para llegar a la casa le vendaban los ojos al bandido.

En la calle –allá le nombramos patio, porque son ranchos–, se ponía una soga, la “frontera” le nombraban, porque según ellos, eran un país y otro los que iban a tener la guerra.

Para llegar a la casa, ya el mariachi venía tocando *los Papaquis*. En la milpa más bonita –la milpa con la mazorca más grandota o con dos mazorcas– entregaban los artículos que se habían robado. Esa milpa era la bandera.

Los de la casa decían: “Ai viene el bandido, hay que recibirlo”. La dueña de los artículos robados salía y decía: “Tú eres el bandido”. Ella era la primera que le quebraba un cascarón en la frente al bandido. El primer cascaronazo lo quebraba la dueña de la casa.

P’os de allí empezaban a rondarse [aventarse] cascarones, de un partido y de otro. Mientras está la guerra, el mariachi está tocando *los Papaquis*. Todos quedaban pintoreteados de pinole y eso era su agrado, su gusto.

A esa fiesta le nombraban El Cascaronazo, era una fiesta del acabe de las pizcas, de terminación de las cosechas. Se hacía en noviembre, diciembre o enero, más que nada en diciembre antes de la Nochebuena (Juan Zavalza Sánchez, entrevista de 2011).



Mariachi Los Tíos, El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco. Foto: Omar Quijas Arias

\* \* \*

El domingo 6 de septiembre de 2009 hubo misa cantada en El Alcíhuatl y se celebró el bautismo de una niña, cuyo padrino fue el mariachero Fidel Zavalza Lepe.

Se incorporó al mariachi un músico que acostumbraba tocar con el grupo, Flumencio Flores González, quien se hizo cargo del guitarrón. Entonces Salvador Salcedo Sánchez pasó a tocar el violín segundo.

El mariachi acompañó el canon de la misa. Dos señoras fungían como vocalistas y los mariacheros ejecutaban los coros de los cantos de las partes de la misa.

Cuando el sacerdote declaró bautizada a la niña, los asistentes aplaudieron y el mariachi tocó La Diana, en tanto la concurrencia acompañaba la pieza festiva con palmoteos rítmicos.

Si bien se tocan alabanzas que originalmente no correspondían al mariachi, el grupo de El Alcíhuatl les impone un toque y estilo peculiar a *Adiós, reina del cielo* o *Adiós, oh, madre mía*.

En 2005 este mariachi obtuvo la Medalla Cirilo Marmolejo en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional –evento en el que es participante año con año–, auspiciado por la Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco.

En 2006, con el auspicio del Programa de Apoyo a las Culturas Municipales y Comunitarias, la Dirección de Culturas Populares e Indígenas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, editó el *cedé ...Y sigue sonando el mariachi de mi tierra* con interpretaciones de Los Tíos.

En 2010 viajó a Washington, D.C. para participar en el programa “México”, del Festival de Tradiciones Populares (Smithsonian Folklife Festival), organizado por el Center for Folklife and Cultural Heritage de la Smithsonian Institution, en conmemoración del Bicentenario de la Independencia y del Centenario de la Revolución Mexicana.

*Integrantes:*

Juan Zavalza Sánchez (La Higuerita, Villa Purificación, Jalisco, 1940); violín y guitarrón.

Gustavo Salcedo Gutiérrez (El Manguito, Villa Purificación, Jalisco, 1961); vihuela.

Fidel Zavalza Lepe (San Miguel, Ayutla, Jalisco, 1981); guitarra sexta.

Salvador Salcedo Sánchez (El Manguito, Villa Purificación, Jalisco, 1936); guitarrón y violín.

***Mariachi Once Pueblos, Armería, Colima***

Este conjunto se fundó en 2008, en Armería, Colima, con alumnos del Taller de Música Tradicional del Programa de Desarrollo Cultural de la Tierra Caliente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ha participado en eventos en los estados de Veracruz, Colima, Nayarit, Zacatecas, San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Michoacán, Aguascalien-



Mariachi Once Pueblos, Armería, Colima. Foto: Omar Quijas Arias

lientes, Guerrero y el Distrito Federal. Desde 2009 participa en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional.

De manera permanente ofrece conciertos didácticos en planteles educativos de los niveles de primaria, secundaria y preparatoria en su municipio.

El Mariachi Once Pueblos ha logrado que en la zona colimense de Armería y Tecomán la población haya recuperado el gusto por la música del mariachi tradicional. Se solicita su participación en procesiones, peregrinaciones, vísperas religiosas, funerales, misas y fiestas familiares. En febrero

de 2012 organizó, con la colaboración del mariachi Los Tíos y el Mariachi Cora, la primer Velada de Minuetes en el templo parroquial de Tecomán.

Sus integrantes están realizando una labor de indagación del repertorio mariachero de la zona de Colima y, en particular, están recuperando minuetes. La interpretación de Los Parabienes se basa en la grabación del Mariachi de Zitakua en la Velada de Minuetes de la catedral de Guadalajara de 1994; se añadió el arpa y se diseñó una versión en la que al solista le responde el coro.

*Integrantes:*

Maribel Zermeño Zalazar (Tecomán, Colima, 1994); violín.

Martín Alejandro López Rincón (Manzanillo, Colima, 1989); violín.

Luis Miguel Amezcua Ramírez (Tecomán, Colima, 1994); violín, vihuela.

Jorge Armando Castellón Campos (Tecomán, Colima, 1992); guitarra quinta de golpe

Azael Sierra Leal (Zapotlán el Grande [Ciudad Guzmán], Jalisco, 1987); guitarrón.

Carlos Esteban Escalera Puente (Tecomán, Colima, 1987); arpa y director.

*Mariachi de El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa*

Evodio Pérez Bernal nació en la región serrana de Sinaloa, en las colindancias con Chihuahua. Aprendió a tocar el violín de oído y sin maestro.

Desde los once años ha tocado en las velaciones de los santos (San Isidro Labrador, la Virgen del Refugio y la Virgen de Guadalupe). Las piezas que se tocan –y son bailadas por los Matachines– se denominan precisamente “sones de matachines”, si bien en regiones vecinas a esas mismas melodías las conocen como “minuetes”. “Mucha gente aquí en Sinaloa les dice ‘minuetos’ a los sones de matachines. ‘Tóquenle unos minuetos a San Isidro’”.

Evodio Pérez Bernal reside desde hace cuatro décadas en El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa. Es portador de una tradición musical que no se denomina “mariachi”, aunque incluye en el registro secular sones, jarabes, canciones, corridos, polkas y chotes; en el registro religioso se tocan los mencionados “sones de matachines”. Se trata de una variante de la tradición del mariachi original, cordófono; de hecho, su repertorio incluye los siguientes sones en una versión peculiar y endémica: *El gavilancillo*, *El huizachito*, *La loba*, *El carretero*, *El jarabe 1*, *El jarabe 2*, *El cuervo*, *El jabalí*, *El sinaloense*, *El toro*, *El becerrero*, *El palo verde*, *Guadalajara* y *Pieza de Jalisco*. Este violinista, acompañado con diferentes guitarreros y con el nombre de Los Gavilancillos de la Sierra o Los Rancheros de Gambino, ha grabado varios cedés de música profana y religiosa (*Ofrenda a la Virgen*), que han tenido una difusión regional.

En la región serrana de Badiraguato, las velaciones de Matachines consisten en una plegaria musical, dancística y teatral, en la que la música del “mariachi tradicional” constituye la guía melódica.

Tienen en especial un día para una virgen –del Refugio, de Guadalupe–, para un santo, San Isidro Labrador. Forman su altar, ponen una mesita, y arriba su virgin, o santo, y varias imágenes. Formada una capillita de dos metros por metro y medio, se hace ramadita arriba y por los lados se le hacen paredes de las mismas ramas. Hay partes en que la hacen de bejuco, un ca-rrecito formado de hojitas. Se adorna la puerta con un arco de un lienzo de bonito color, formando bombas de arriba hacia abajo, amarrándolo.

Entonces los bailadores tienen corona con copetito y la forran con flores de papel; con listones del mismo papel cayendo por la espalda. Unos turban-tes [sonajas] en la mano, que aquí le llaman *ayale*, pero son tecomates. Se agujerean y se le saca “la comida” y se queda la formita redonda limpiecita. Se le colocan algunas semillas duras que propician un sonido fuerte. Y van marcando con ellos el son de la música.

Ya formados ahí en el patio, frente a la ramada, los filarmónicos están listos a ver qué quieren los bailadores, porque ellos son los que mandan ahí. En el medio de las filas anda el director de la danza, el Monarca. Lo sigue un chamaco, vestido de mujer, le dicen La Malinche. Pero es un hombrecito, su vestidito es larguito, de color de rosa, porque se trata de que lo van a jalonear y [si fuera] una niña, sería una falta de respeto. Seguían dos hombres con el vestido “desastrado” –pantalones rotos y con las bolsas de fuera, un saco viejo– con una máscara en la cara con mucho pelo como barba blanca y arriba [en la cabeza] también tiene pelo blanco, simulando un anciano de unos



Mariachi de El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa. Foto: Omar Quijas Arias

ochenta años para arriba. Hay primer grado y segundo grado de los Viejos. Usando uno de ellos –el Suplente– un bastón, un palito de otate –como de escoba. A veces le quitaban prestado el bordón a los ancianitos que llegaban a presenciar la velación. El Viejo primero –el Jefe Mayor, el que manda al otro– usaba una cuarta de correas de baqueta con que azotan a los caballos en la sierra. El del bastón, el Viejo segundo, usa una gamusa, un pedazo de piel blandita, en la espalda.

Cuando menos se acuerda, el jefe [de la danza] lo encuentra dormido al Viejo del bordón –es disimulo del “negocio”. Andan cuidando a La Malinche pa’ que no se la roben, porque de todos modos se la van a robar. Cuando la esconden, le echa manos el jefe a la cuarta para reconvenirle. Y él se encuentra dormido al compañero, al Viejo del bordón, y entonces le pega unos azotes con la cuarta. Y se levanta llorando el viejo aquel. Pero ya anda furioso, amenazándolos con el bastón, porque le han robado a su nieta. Hasta que encuentra a la Malinche. Intervienen otras personas; los que escondieron a la Malinche y ellos mismos se la entregan y ya se va muy contento.

La Malinche se vuelve a colocar detrás del Monarca, el director. Pero mientras tanto, en el patio los bailadores no pierden el ritmo por aquello [de la escenificación del robo de la Malinche], ése es otro negocio. Es cosa para despertar al público, que mire aquello, que no se duerma. Pueden ser ocho bailadores de cada lado, o ya seis de cada lado –con el Monarca y la Malinche–, así ya son cuadrillas competentes.

Si uno se toma un trago de vino o pasa fumando frente al altar, lo alcanzan los Viejos y le pegan un azote. Es prohibido consumir drogas delante de aquel altar, lo juzgan una cosa muy honorable, por eso lo arreglan así.

Los músicos no pueden cortar esa música, terminar el son, hasta que ordenan los bailadores. Al final del son los bailadores se hincan tres veces y se levantan. Ya es contraseña para el músico, que no se corte la música así como así. Ellos esperan con sus turbantes [sonajas] arriba, sonándolos. Avisan que ya se va a terminar [el son]. Entonces el músico va a terminar parejito con ellos. Forma su final el músico.

Ya en la mañana alzan sus imágenes en el lugar de costumbre y ya se terminó la velación. Ya que el patio queda libre, ya se hace un baile allí, ya se entra a bailar de parejas (Evodio Pérez Bernal, El Limón de los Ramos, Culiacán, Sinaloa, 13 de enero de 2011).

En la Velada de Minuetes el grupo estuvo integrado por el siguiente trío:  
Evodio Pérez Bernal (El Muertecito, San Javier, Badiraguato, Sinaloa, 1932); violín.

Rodolfo Ramírez Villamán (El Guayabo, San Javier, Badiraguato, Sinaloa, 1962); bajo sexto.

Juan Francisco Nieves López (Aguaruto, Culiacán, Sinaloa, 1942); guitarra de doce cuerdas.

*Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas,  
Centro Ceremonial mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa*

El Centro Ceremonial de Tehueco agrupa a 24 localidades de ambas márgenes del río Fuerte, incluido el barrio indígena de la cabecera municipal: El Fuerte, Sinaloa.

En el templo católico y en el ramadón, tanto para las fiestas de los santos como para la Semana Santa, tiene lugar una jaculatoria musical-dancística y teatral, que se repite a lo largo de la noche hasta el amanecer.

La partida de Labeleros (músicos cordófonos: dos violines y un arpa) da inicio a la tanda de sones. De inmediato, los paskolas proceden a ejecutar en secuencia su parte dancística como respuesta al son de los músicos. El Paskola Mayor se coloca frente a la parada de músicos, se despoja de sus huaraches e inicia su ejecución al ritmo del sonido de los *ténabarís*. Uno a uno los demás paskolas van pasando a desarrollar su danza. Éstos realizan una danza en la que enfatizan sus pasos zapateados con el fin de “responder” a la música de los instrumentos cordófonos con el sonajeo de sus *ténabarís* y su coreografía es casi fija en un mismo sitio, con ligeros desplazamientos. Portan en la nuca la máscara y en la parte trasera del cinturón traen sujeto el sistro. Cuando el último concluye, se para frente a los músicos y da un golpe en el suelo a dos plantas con un gritito. De inmediato, se agrupan los demás paskolas frente a los músicos y bailan juntos brevemente, para dar por concluida su tanda de baile con un grito grupal.

Al concluir la tanda con los labeleros, los paskolas se trasladan frente al músico de *toropochi*. Ante la música de flauta de carrizo y tambor de doble parche, ejecutados por un solo músico, los paskolas cambian su estilo dancístico. El patrón es el siguiente: se presentan frente al músico percutiendo su sistro sin bailar. Después de unos momentos, se colocan en la cara la máscara que han traído puesta en la nuca y se asumen como un personaje chusco que mueve rítmicamente los pies, pero sin énfasis en la caída, en tanto se concentra su ejecución en el ritmo del sistro, el cual responde a un doble movimiento. Para esto, agita arriba y abajo el sistro desde su mango con la mano derecha, en tanto con la izquierda lo está golpeando a contratiempo. El énfasis se pone en la sonaja de mano y la sonaja de tobillo pasa a un segundo plano sonoro. Los pasos son más dramatizados por los desplazamientos y con menos énfasis en la caída rítmica y el sonido de los *ténabarís*, ya que acompañan los movimientos del personaje enmascarado. Ahora no ejecutan pasos “zapateados”, sino medio brincados, medio deslizados.

Al acabar la danza con la música del *toropochi*, inmediatamente se prepara el Venado para realizar su presentación. Los músicos cantavenados se sientan en el suelo sobre la estera e inician el raspado de las *jirukias* (palos raspadores), la percusión del tambor de agua y su canto a tres voces, en tanto el Venado comienza la percusión briosa de sus *ayales* y con los pasos de sus pies descalzos y los desplazamientos coreográficos percute la sonaja de cintura y los *ténabarís*. El tema enunciado por el canto debe ser desarrollado miméticamente por el danzante-venado, de tal manera que él debe

simular el comportamiento del animal referido, enfatizando el tema con los movimientos de la cabeza y las manos. Así, en consonancia con la música y el canto, el Venado se desplaza por el sitio dancístico, cambia de ritmo acelerado a ritmo lento, luego realiza pasos en que los pies juntos se deslizan lateralmente en tanto el movimiento de la cadera hace percutir con brío la sonaja de cintura.

Este ordenamiento de la secuencia musical-dancística-teatral se reproducirá en el templo católico, en la orilla del río –cuando, en la fiesta de San Juan, queda constituida como sitio ritual–, en las casas a las que la imagen es invitada, en la ramada del ejido y en las casas de los difuntos durante su novenario. Constituye así una fórmula de plegaria musical, dancística y teatral, equivalente al Paternóster o al Avemaría del cristianismo, que se ejecuta grupalmente en todas las ocasiones religiosas comunales y familiares.

En esta jaculatoria compleja, sólo el segmento de la danza de los Paskolas con la música de la Partida de Labeleros corresponde a la tradición del mariachi original. La pareja de violines ejecuta la melodía, el arpa queda a cargo del bajo y los *ténabarí*, con el brioso “zapateo” de los Paskolas llevan a cabo el aspecto armónico; o sea, ocupan el lugar de la guitarra quinta de golpe o de la vihuela de las tradiciones más sureñas.

Una brazada agarra 84 pares de bolitas [capullos de la Mariposa de Cuatro Espejos (*Rothschildia jorulla*)] y cada pierna lleva tres brazadas, por lo que son 232 capullos; como son dos piernas, se necesitan 464 capullos para



Partida de labeleros, Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa. Foto: Marco Antonio Pacheco

hacer un juego de *ténabarís*. En cada pierna son dos bolitas que van juntas [hacén pareja]. A cada una se le ponen tres piedritas de tamaño diferente. Ya las suenas, una por una, y sabes lo que llevas.

En una pierna, una bolita lleva la primera, segunda y tercera cuerdas; la otra bolita, lleva segunda, tercera y cuarta [cuerdas]. En la otra pierna, una bolita lleva tercera, cuarta y quinta [cuerdas] y la otra bolita lleva cuarta, quinta y sexta [cuerdas] (Primitivo Escalante Buitimea, entrevista de 2011).

### *Las cuatro cuerdas de los téñabarís*

	Pierna A			Pierna B		
Cuerda I	1	2	3			
Cuerda II		2	3	4		
Cuerda III					3	4
Cuerda IV						5
					4	5
						6

El par de tiras de *ténabarís* es, por lo tanto, un instrumento musical complejo, que ejecuta la armonía en consonancia con la melodía de los violines y el bajo del arpa. Esta sonaja de tobillo/pantorrilla se debe equiparar a la vihuela



Paskola Mayor y Paskola Segundo, Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa.  
Foto: Omar Quijas Arias

mariachera y a la guitarra quinta de golpe, ya que incluye seis “cuerdas” sencillas y cuatro “cuerdas integradas”, que se distribuyen por pares en cada pierna y son el resultado del entreverado de seis tipos de capullos con diferentes combinaciones de piedritas de distinto tamaño. Las cuatro “cuerdas integradas” de los *ténabarí*s quedan afinadas de manera progresiva, de tal forma que en cada pierna aparecen dos “cuerdas sencillas” y dos duplicadas.

Se trata de una ingeniosa manera de imitar –y superar– un instrumento cordófono, llegado con la conquista y evangelización en el periodo colonial y que se tañe con las manos, a partir de un instrumento nativo –idiófono de sacudimiento– que se hace sonar con el movimiento de los pies, el cual aparentemente no suponía, en la etapa precolonial, la [polifonía]. Sobre todo, este caso manifiesta la voluntad de los grupos cahitas de que el código dancístico (de raigambre aborigen) quede incorporado de manera orgánica con el código musical cordófono, llegado con los conquistadores europeos.

#### *Integrantes:*

Mateo Ontiveros Ruiz, La Misión Vieja, Tehueco, El Fuerte, Sinaloa, 1932; violín primero.

Ángel Álvarez García, Tesila, Tehueco, El Fuerte, Sinaloa, 1939; violín segundo.

Juan Ontiveros Ruiz, La Misión Vieja, Tehueco, El Fuerte, Sinaloa, 1936; arpa. Primitivo Escalante Buitimea, San Blas, Sinaloa, 1954; paskola mayor. Regino Jiménez Cruz, Bajada del Monte, Tehueco, El Fuerte, Sinaloa, 1959; paskola segundo.

***Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa).  
Santa Catarina, Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco***

Este grupo musical forma parte de la proliferación de mariachis cordófonos huicholes, a partir de la década de 1990, dedicados a interpretar un repertorio mixto y complejo. Por una parte, han adecuado los éxitos de los “grupos rancheros norteños” a su estilo musical y de canto, en especial, han incluido versiones del narcocorrido. Por otra parte, reproducen las piezas de la tradición mariachera serrana de los estados de Nayarit, Jalisco, Durango y Zacatecas. Además, realizan arreglos con traducciones a la lengua huichola de piezas que son “éxitos” en los medios de comunicación masivos. También componen piezas novedosas que mezclan géneros como el country y la cumbia. Su mercado, además de las localidades serranas, se ha expandido a gran parte del territorio norteño mexicano.

Sin embargo, en contra de lo que suponen algunos académicos, no han dejado de interpretar los géneros religiosos, como es el caso de los minuetes.

El mariachi Nubes de la Sierra es originario de la comunidad huichola más oriental –en la actualidad–, Santa Catarina Cuexcomatitán (Tuapurie), en el estado de Jalisco. El conjunto fue fundado en 2004 y su nombre se debe a una visión de muchas nubes, que le fue revelada a Santiago, uno de los integrantes, en un centro ceremonial de la sierra jalisciense, durante los efectos rituales del peyote.

En 2007 le fue otorgada la Medalla Jerónimo Méndez, en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional de Guadalajara, por su aportación a la



Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa), Santa Catarina Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco.  
Foto: Omar Quijas Arias

innovación dentro de la música tradicional mariachera. En 2010 participó en una gira del Circuito Centro Occidente por los estados de Zacatecas, San Luis Potosí, Querétaro, Michoacán, Nayarit, Colima y Aguascalientes. Ha grabado tres cedés.

*Integrantes:*

Santiago Candelario de la Rosa (+r+ [Flecha Sagrada]), (Rancho Escondido [Mayekuni], Santa Catarina Cuexcomatitán [Tuapurie], 1981); violín. Librado González González (Muwieri [Flecha Sacerdotal]), (Los Cajones [Karxa Manaká], Santa Catarina Cuexcomatitán [Tuapurie], 1982); vihuela. Atilano González González (Silau [Sonaja de Mano]), (Los Cajones [Karxa Manaká], Santa Catarina Cuexcomatitán [Tuapurie], 1990); guitarra sexta. Ismael González González (Tutuyapa [Flor de Peyote]), (Santa Catarina Cuexcomatitán [Tuapurie], 1986); contrabajo.

*Mariachi El Mosquito, San José, California,  
Estados Unidos de América*

Fue fundado en 2006 en San José, California, Estados Unidos, con el objetivo principal de enseñar a niños y jóvenes en La Casa del Son Tradicional de esa ciudad. También participa en eventos comunitarios, por medio de conciertos didácticos en museos, escuelas y asilos de ancianos.



Mariachi El Mosquito, San José, California, Estados Unidos. Foto: Roberto Mateo Posadas Martínez

Dentro de la categoría de “mariachis tradicionales”, éste es un “mariachi de intelectuales”, esto es, se trata de un conjunto de músicos con formación académica que buscan reproducir de manera fiel la tradición original del mariachi. Han viajado a regiones rurales de los estados de Jalisco y Nayarit con el fin de aprender de ancianos mariacheros sones, jarabes y minuetes de la tradición antigua.

No estaba programada su participación en la Velada de Minuetes de 2011. Como ellos participaban en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional de Guadalajara, asistieron a la catedral con sus instrumentos y ataviados con trajes de manta. Solicitaron de manera respetuosa la posibilidad de interpretar un minuete de la tradición nayarita.

*Integrantes:*

Artemio Posadas Jiménez (El Ábrefo, Guadalcázar, San Luis Potosí, 1949); violín y director.

Margarita Rueda Sandoval (Morelia, Michoacán, 1958); vihuela.

Héctor Placencia Ruvalcaba (El Mirador, Cuquío, Jalisco, 1958); guitarra quinta de golpe.

Isidro Jiménez Rodríguez (Vicente Guerrero, Moyagua, Zacatecas, 1959); guitarrón.

No participaron en la Velada de Minuetes:

Junko Tanabe (Tokio, Japón, 1962); vihuela.

Raúl Herrera (Ciudad de México, 1960); vihuela y bailador.

## *Mariachi Cora, Tepic, Nayarit*

A partir de 1963, en el Centro de Iniciación Artística, bajo los auspicios de la Delegación en el estado de Nayarit del Instituto Nacional de Bellas Artes, se diseñó por las coreógrafas Socorro Sánchez Martínez (1926), Irma Mireya Jug Calderón (1942) y Zoila Nava Meza (1949), una primera versión del programa folclorizante que a la poste quedó denominado como “Nayarit mestizo”.

Luego, en el marco de la conmemoración del cincuentenario de la erección del estado de Nayarit, en 1967, la base documental se logró precisar con la investigación de Miguel Palafox Vargas (1924-1985), mientras el aspecto coreográfico estuvo enriquecido con el aporte de Jaime Buentello Bazán (1944-1981) y el apoyo de José Ángel Andrade Rivas (1946).

En este proceso se integró un mariachi de músicos antiguos, quienes aportaron las piezas y participaron en su arreglo, de acuerdo con el número de compases para fines de su adecuación coreográfica. Los sones seleccionados para la preparación de los programas “Nayarit mestizo”, “Acayapan, barrio del agua”, “Los de Jauja”, “A la media noche”, “Boda mestiza”, “Fiesta del maíz” y “Fiesta de la zafra”, fueron: *El sampedreño, El ardillo, Los cuchillos, La majahua, El limoncito, El frijolito, La correa, El carbonero, El callejero, El indio, El amigo, El gallinazo, El pedregal, El potorrico, Los negritos, El diablo, El coamecate, La tuza y Los bules*. Se incluyeron, en calidad de sones, tres minuetes de tradición nayarita: *El jilguero, El gallito y El buey*. Los dos últimos han tenido gran éxito en el medio de la “danza folclórica mexicana”.

\* \* \*

Este mariachi fue conformado originalmente para acompañar las ejecuciones dancísticas de un ballet folclórico con base en selecciones de música nayarita. Pronto también fue programado para ofrecer conciertos *urbi et orbi* de música tradicional nayarita. Se ha presentado en todo el territorio nacional, en los Estados Unidos de América y Europa.

A lo largo de casi medio siglo, el grupo mariachero se ha venido renovando, debido al fallecimiento de sus integrantes. Además de sus violineros fundadores Arnulfo Andrade Sánchez (1907-1982) y el huichol Juan Ríos Martínez (Tuaxi Tumauni [Pintado de Rojo], 1936-1996), ha tenido como directores al violinero Daniel Pulido Escareño (1896-1996) y al guitarronero Trinidad Ríos Aguayo (1904-2011), bajo cuya conducción obtuvo en 2004 la presea Cirilo Marmolejo en el Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional de Guadalajara.

En las décadas de 1980 y 1990 se denominaba Mariachi del ICANAY (Instituto Cultural y Artístico de Nayarit). En la primera década del siglo XXI se nombraba Mariachi del SECAN (Secretaría de la Cultura y las Artes de Nayarit). En la actualidad se hace nombrar Mariachi “Cora”, en honor al grupo indígena representativo del estado de Nayarit.

La principal característica de este mariachi, auspiciado por una institución estatal, es que sus integrantes son auténticos mariacheros tradicionales, esto es, se trata de músicos empíricos con un estilo rústico que no se manejan con notación musical; son músicos de tiempo parcial, ya que continúan con sus actividades como campesinos; finalmente, son portadores de la microtradición mariachera de su región de origen.

Usualmente no tocan minuetes para el público, excepto los incluidos en los programas folclorizantes. Sin embargo, cuando su actual director Ignacio Estrada Serrano es solicitado para tales compromisos en la región del Valle de Matatipac, acude con este conjunto. De esta manera, la microtradición minuetera que ejecuta es la de El Pichón –ranchería del municipio de Tepic–, en donde se formó como músico su director.

Como se trata de mariacheros provenientes de diferentes microrregiones y ámbitos familiares –Santa María del Oro, Xalisco, Hostotipaquillo y El Pichón–, en la interpretación de los minuetos al estilo de El Pichón se manifiesta cierta tensión, ya que los músicos de otras versiones se ven forzados a acomodar su manera original.

\* \* \*

La tradición minuetera de El Pichón se remonta a don Sabás Alonso Flores (1895-1984), a quien pudimos entrevistar y quien participó en grabaciones del mariachi de sus herederos musicales, integrado por hijos y sobrinos, entre ellos un hermano de Ignacio Estrada Serrano.

Llegué al El Pichón como a las cuatro de la tarde. El rancho está ubicado en las estribaciones del volcán de San Juan y es atravesado por el antiguo camino real que unía el altiplano con la costa, pasando por la hacienda de Navarrete. [...]

Encontré a don Sabás Alonso en su huerta, al lado de un arroyito; estaba plantando matas de jitomate. Me dijo que, mientras terminaba su labor, si me gustaba la fruta, podía tomar limas, que todavía estaban un poco verdes,



Mariachi Cora, Tepic, Nayarit

pero que ya se podían comer. Había también ahuacates, plátanos, naranjas agrias (para remedio) y muchos “barrilillos” (moscos muy bravos).

Nos criamos aquí en ese rancho [El Pichón]; aquí nací y aquí estamos terminando; más o menos me faltan dos años pa’ los noventa. Aquí aprendí a tocar, no tuve maestro. [...]

Yo tenía muchas ganas de enseñarme y, cuando venían [los mariachis], yo les iba a poner sentido. Oyéndolos –sin preguntarles nada– a puro sentido, aprendí la afinación en el instrumento del violín. A los doce años compré un violincito corriente –“de corita”–, me costó un peso y cincuenta centavos en aquel entonces y así comencé a estudiar.

Cuando tenía quince años, iba un señor de paso rumbo a la costa [desde Tepic]. Se quedó allí en el rancho dos semanas y le dábamos de comer en la casa. Él me enseñó a escribir y leer letras de molde. Pero toda la música la toco y la aprendí de puro sentido [oído].

Aquí estaba otro muchacho, Remigio Grageda, él sí tocaba bien su violín. Yo y él nos fuimos a Jalcocotán a trabajar con el hacha, haciendo leña para un molino. Un día me dijo él: “Tú tocas violín y yo también. ¿Entonces qué vamos a hacer?” Acá yo tenía una guitarra –que era de un hermano mío–, yo le conocía nomás como cuatro o cinco tonos. Con el dinero que gané allá y en El Trapichillo compré una “guitarra grande” [panzona]. Allá en Jalcocotán,

en la noche comenzamos a estudiar. Apenas íbamos a estudiar y nos gritaron de afuera, la palomilla de la calle: “Sálganse, músicos, pa’ que nos toquen”. Todo lo que nosotros oímos de canciones y corridos los sabíamos. De nuevo [joven] uno tiene mucha capacidad para todo. Salimos apenados. “¿Saben el corrido fulano?”. “Pos que sí”. ‘Ai nos traen por las calles de Jalcocotán lo más de la noche. Yo tenía como 17 o 18 años, todavía no ajustaba los 20.

Seguimos trabajando con el hacha y en las noches tocábamos en Jalcocotán, porque todo lo que nos pedían, lo sabíamos. Éramos dos –violín y guitarrón– y cobrábamos más barato, le salía más económico al que pagaba. Los dos ya éramos mariachi. Ahora hay grupos de cuatro y cinco y también son mariachi: traen vihuela, guitarra... Siendo de cuerda es mariachi. Más allá los mariachis no tenían trompeta, pero a mí me tocó tocar en un mariachi en que sí había trompeta: allá en Santiago nos tocó tocar en un mariachi donde ya había trompeta; hace muchísimos años, estaba yo nuevo. Aquí nosotros estudiamos pura cuerda en los ranchos, en los pueblos le metían trompeta y se oye bonito también con una trompeta o dos.

Entrábamos a los pueblos a tocar: a Jalcocotán, a Tepic, a la costa, pa’ dondequiera. Yo bajaba a Mecatán, a La Palma, a Aticama, a El Llano, así pasaba la vida, secas y aguas, todo el año. Íbamos entonces a pie yo y mis compañeros, cargando nuestros instrumentos. Nos encontrábamos a los arrieros con sus bestias mulares. Por la costa no dejamos rancho ni poblado que no fuéramos. Por Tuxpan, Pozo de Ibarra, La Panocha, Coamiles, Yago, Acatán



Mariachi de El Pichón, Tepic, Nayarit, durante una boda en Lo de Lamedo, 1925. Sabas Alonso aparece en el extremo derecho

de las Piñas, Corral de Piedras, La Presa, El Tizate... ¡¿Cómo anduve yo, que no dejé ni un rincón?! Los Salazares, San Andrés... Pa' bajo, pa' rriba [rumbo a Ixtlán y Ahuacatlán] no subábamos, todo el tiempo ha habido más vida en la costa. Por aquí tocábamos en La Escondida, en Bellavista...

¡Cómo me gustó el destino! Me amanecía tocando y no se me acababa el gusto de la música. En Mecatán, una vez –el 16 de septiembre– tocamos tres días y tres noches, sin aflojar día y noche. Todavía me gusta mucho y me recuerdo de la música en la noche... ¡Y hasta la sueño!

Me tocó tocar con músicos que sabían de nota, toqué con músicos buenos y con malos. Es más gracia el que no sabe nota y toca derecho; el que sabe leer nota, allí está leyendo cómo es por derecho. Uno ocupa mucho sentido pa' tocar como es.

Como a los 45 años, cuando ya estaba “la agraria” y andaban repartiendo tierras, entonces yo pensé que el destino de la música está bueno pa' cuando uno es joven. Agarré este pedacito de tierra y me puse a plantar árboles (aguacates, limas, limones, plátanos...) pa' que dieran fruta mientras yo viviera y, cuando faltara, pal' que la quiera agarrar. Ahora me mantengo de estas tierritas, pero duré como 25 años viviendo en el destino de la música. Tengo sin tocar ya como cuarenta años; bueno, he tocado de vez en cuando. Todavía, cuando se ofrece una tocada y no están los muchachos, entonces toco yo.

Los minuetes los aprendí con los músicos que venían aquí a El Pichón. Yo toco minuetos en violín o en guitarra, en cualquier instrumento; los sones igual. De minuetos casi todos los sé, pero ya se me están olvidando. Pero recordando, me acuerdo de muchísimos. Hace como ocho o nueve años que ya no salgo a tocar con los muchachos, pero todavía, si se ofrece una tocada, tengo la idea. Con violín voy sacando los minuetos y me acuerdo de los nombres. ‘Orita me acuerdo de *La Dolorosa*, *La virgen*, *El jilguerillo*, *La polvadera*, *El borrego*, *El buey*...’ Orita no tengo violín, por eso no puedo recordar todos los minuetos que me sé. Mi hijo Epigmenio tiene una garrita de violín, pero se los prestó a los de La Fortuna para que prepararan unas danzas. Ellos ya hicieron su farsa, así es que pronto lo van a traer.

Hay sones que se parecen a los minuetos; algunos minuetos tienen el tiempo de un son; se distinguen en los mánicos; cada son tiene su mánicoy un minuete igual. De sones muchos se me olvidaron del nombre. Me acuerdo de *El toro*, *La vaquilla*, *Las abajeñas*, *El ausente*, *La madrugada*, *El palo verde*, ése decía:

“Señora, su palo verde  
ya se le estaba secando;  
entonces se lo regué  
y se lo dejé floreando”.

En las veladas tocaban minuetes y valses. De valses me acuerdo de *Morir soñando*, *Olímpica*, *Sobre las olas*, *Morir por tu amor*, *Desengaño*, *Amor secreto*, *Amor del alma*, *Honor y gloria*, *Salvador*. Los minuetes no se bailaban, eran a propósito para las veladas. Algunos, ya borrachos, se ponían a bailar, porque algunos minuetes llevan el mismo compás que los sones, lo que es distinto es el mánicico. La gente no veía bien que bailaran junto a un angelito, cuando lo estaban velando, pero –como andaban borrachos– no les decían nada. Los minuetes eran para veladas de santos y angelitos también: se tocaban toda la noche y se les llevaba hasta el sepulcro tocándolos. El violín se puede asegundar y hasta se puede echar tercera: se oye muy bonito.

Todos los músicos con los que yo aprendí a tocar ya se acabaron, nomás yo estoy quedando aquí, yo soy el último de los señores éhos. Mis hijos me oyían a mí tocar el violincito y también agarraron la idea. Los muchachos salen a tocar a veces, también les gustó la idea mía. Los minuetes están igual: yo me acabo y mis hijos van a seguir tocando. ‘Orita todavía cada y cuando llevan el mariachi a tocar a una ermita toda la noche. Se está usando todavía todo eso. En una iglesia se oyen minuetes todavía bien tocaditos; para veladas de santos y angelitos, también (El Pichón, 15 de enero de 1983).

#### *Integrantes:*

Ignacio Estrada Serrano (El Pichón, Tepic, Nayarit, 1944); violín primero y director.

Joel Torres Rodríguez (Santa María del Oro, Nayarit, 1947); violín segundo.

Timoteo Delgadillo Ayón (Hostotipaquito, Jalisco [avecidado desde niño en Tepic, Nayarit], 1943); violín segundo.

José Isiordia Mojica (Xalisco, Nayarit, 1940); vihuela.

José Asunción Bravo Rodríguez (Santa María del Oro, Nayarit, 1953); guitarrón.

## 7. Bibliografía

- AHUMADA QUINTERO, Bertha, Lorenzo Aguirre Molina, Gilberto López Alanís y Aureliano Burciaga, "Historia y presencia francesa en Sinaloa en el siglo XIX", *Investigación*, Dirección de Investigación y Fomento a la Cultura Regional, Culiacán, 1988: 20-37.
- ANTÚNEZ, Francisco, *La Capilla de Música de la catedral de Durango*, México. Siglos XVII y XVIII, Edición del autor, Aguascalientes, 1970 (1951).
- BANCROFT, Hubert Howe, *The Works of [...]. Volume XXXIV, California Pastoral. 1769-1848*, The History Company Publishers, San Francisco, 1888.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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 y Yves-Marie Gourio, editores), Instituto Nacional de Antropología e Historia - Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos - Instituto Francés de América Latina, México, 1987 [1984]: 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.
- \_\_\_\_\_, "[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... Revisita de una tradición*, (Álvaro Ochoa Serrano, editor), El Colegio de Michoacán – Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Zamora, 2001: 33-62.
- \_\_\_\_\_, *De esta tierra del mariachi... Documentos, melodías, remembranzas y decretos (1722-1935)*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2003 (1996) (mecanografiado).
- \_\_\_\_\_, *Coras* (Pueblos Indígenas del México Contemporáneo), Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas - Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, México, 2004.

- \_\_\_\_\_, *El mariachi. Símbolo musical de México*, Taurus – Instituto Nacional de Antropología e Historia – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 2007.
- 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.
- 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.
- OCHOA, Álvaro, “Mariachi: concierto de tres mundos”, *Mitote, fandango y mariacheros*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, 71-86.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, 1895 (1880-1884), I.
- 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.
- SAAVEDRA, R., “En tierra de tarascos. Viaje rápido por el estado de Michoacán”, *Magazine de geografía nacional*, México, I, 2, 1925: 1-33.
- 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, “Arcángel entre valses, 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.
- 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.
- 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.

## *8. 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.

## 9. Personas entrevistadas

Sabás Alonso Flores, Nació en El Pichón, Tepic, Nayarit en 1895 y falleció en esa misma población en 1984.  
Mariachero tradicional (violinero), campesino y comerciante. Tradición del altiplano nayarita.

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 continúa residendo. Ama de casa.

Félix Duarte Sánchez, alias *El Guaco*, nació en 1895 en El Papalote (Santiago Ixquintla, actualmente Nayarit) y durante la Revolución (1910-1917) se desplazó al altiplano nayarita; tras residir en Puga (Francisco I. Madero) se asevenció en San Fernando (Tepic), en 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.

Ignacio Estrada Serrano, nació en El Pichón, Tepic, Nayarit, en 1944. En la escuela local cursó hasta el segundo grado de la enseñanza primaria. Aprendió el oficio de mariachero de don Sabás Alonso Flores

(1895-1984) y con los alumnos de este anciano: Epigmenio Alonso Pineda (1933-2005), Daniel Alonso Orendain (1933-1999), Juan Estrada Serrano (1932) y Francisco Estrada Serrano (\*-2008), estos dos últimos sus hermanos mayores. Desde 1986 pasó a residir a la colonia Zapata de la vecina ciudad de Tepic, pero mantiene su actividad como campesino en la campiña de El Pichón. Se desempeña como violinero, guitarrero y voz primera. Desde 1996 ingresó al mariachi tradicional de la Secretaría de Cultura del gobierno del Estado de Nayarit, si bien se incorpora al mariachi de El Pichón para los compromisos rituales de su comunidad de origen y de su comarca.

Euquerio García Duarte nació en El Juanacaxtle, La Yesca, Nayarit, en 1930; en 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río, Nayarit. Mariachero y músico de conjunto ranchero norteño (guitarroón 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 Tecolotlán, La Yesca, Nayarit, en 1944; en 1967 pasó a residir a Ixtlán del Río. Mariachero (vihuela).

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.

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 (guitarroón y vihuela), a veces 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.

## *10. Repertorio*

### *Disco 1 2010*

1. Flores de mayo (Tradición del Juanacaxtle), 2:18

2. Sin título (Tradición del Juanacaxtle), 3:14

3. Sin título (Tradición del Juanacaxtle), 2:19

Mariachi Charanda. Ciudad de México.

4. El tamborcito, 3:01

5. El viento, 3:27

6. Sin título, 3:01

Grupo Valle. Ciudad de México.

7. Sin título, 1:57

8. Sin título, 1:07

9. Sin título, 1:24

Mariachi de Ostula, Aquila, Michoacán.

10. Virgen de las Angustias, 3:51

Mariachi Retrosón (Canción Antigua). Cocula, Jalisco.

11. Los parabienes, 4:34  
Mariachi Los Tíos. El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco.
12. Los parabienes, 6:25  
Mariachi Once Pueblos. Armería, Colima.
13. Sin título, 1:27
14. Sin título, 1:34
15. Sin título, 1:29  
Mariachi de Ostula, Aquila, Michoacán.
16. Sin título (Tradición de Huaynamota), 1:38
17. Sin título (Tradición de Huaynamota), 1:38
18. El Nazareno, 2:07  
Autor: Catarino Ríos  
Mariachi Charanda. Ciudad de México.
19. Las abejas, 2:14
20. La madrugada, 1:48
21. El gallito, 2:53  
Grupo Valle. Ciudad de México.

*Disco 2*  
2011

1. Camino al baño, 2:13

2. El buey, 2:32

3. Toreado, 1:52

Mariachi Los Tíos. El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco.

4. San Gonzalo, 2:36

5. Jarabe de San Antonio, 2:52

6. La cadena, 2:30

Mariachi de El limón de los Ramos, Sinaloa.

7. La alabanza, 5:09

8. Son de ayunas, 4:53

9. Baba seka (Espuma de río), 2:12

Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas del Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa.

10. Minuete a la Virgen, 3:27

11. Minuete a la Virgen de Guadalupe, 2:39

12. Sin título, 2:30

Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa). Santa Catarina, Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco.

13. El son a la Virgen, 3:06

14. El jarabe, 2:13

15. La flor, 2:29

Mariachi de El limón de los Ramos, Sinaloa.

16. Sin título (Tradición de la familia Ríos), 2:19

Mariachi El mosquito. San José, California, Estados Unidos.

17. Bakasiali (Carrizo verde), 2:08

18. Chepa Mochi Kagüii, 2:54

19. Cristo tabooani (El llanto de Cristo), 3:44

Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas del Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa.

20. La polvadera, 1:52

21. La Purísima, 2:03

22. El adiós, 2:09

Mariachi Cora, Tepic, Nayarit.

*La plegaria musical del mariachi : velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara.* 2010 - 2011. Vol. 2 / Investigación y texto, Jesús Jáuregui – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

2 fonogramas en disco compacto : aleación metálica (01:53:48 hrs.) + 1 libro (p.131 : fotos. : incluye bibliografías). – (Testimonio Musical de México, número 57).

(Patrimonio Musical de los pueblos del noroccidente de México)

Disco 1 (2010). Mariachi Charanda. Ciudad de México 1. Flores de mayo. (Tradición del Juanacaxtle) – 2. Sin título (Tradición del Juanacaxtle) – 3. Sin título (Tradición del Juanacaxtle) – Grupo Valle. Ciudad de México 4. El tamborcito – 5. El viento – 6. Sin título – Mariachi de Ostula, Aquila, Michoacán 7. Sin título – 8. Sin título – 9 Sin título – Mariachi Retrosón. Cocula, Jalisco 10. Virgen de las Angustias – Mariachi Los Tíos. El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco 11. Los parabienes – Mariachi Once Pueblos. Armería, Colima 12. Los parabienes – Mariachi de Ostula, Aquila, Michoacán 13. Sin título – 14. Sin título – 15. Sin título – Mariachi Charanda. Ciudad de México 16. Sin título (Tradición de Huaynamota) – 17. Sin título (Tradición de Huaynamota) – 18. El Nazareno (Autor, Catarino Ríos) – Grupo Valle. Ciudad de México 19. Las abejas – 20. La madrugada – 21. El gallito.

Disco 2 (2011). Mariachi Los Tíos. El Alcíhuatl, Villa Purificación, Jalisco  
1. Camino al baño – 2. El buey – 3. Toreado – Mariachi de El limón de los Ramos, Sinaloa 4. San Gonzalo – 5. Jarabe de San Antonio – 6. La cadena – Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas del Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa 7. La alabanza – 8. Son de ayunas – 9. Baba seka = Espuma del río – Nubes de la Sierra (Haiwí H+ritsie Muhuwa). Santa Catarina, Cuexcomatitán, Mezquitic, Jalisco 10. Minuete a la Virgen – 11. Minuete a la Virgen de Guadalupe – 12. Sin título – Mariachi de El limón de los Ramos, Sinaloa 13. El son a la Virgen – 14. El jarabe – 15. La flor – Mariachi El mosquito. San José, California, Estados Unidos 16. Sin título (Tradición de la Familia Ríos) – Partida de Labeleros y Grupo de Paskolas del Centro Ceremonial Mayo de Tehueco, El Fuerte, Sinaloa 17. Bakasiali = Carrizo verde – 18. Chepa Mochi Kagüi – 19. Cristo tabooani = El llanto de cristo – Mariachi Cora. Tepic, Nayarit 20. La polvadera – 21. La Purísima – 22. El adiós.

Grabaciones: Disco 1 Héctor Villazón (excepto pieza 11 que fue grabada por Diego Alonso López : Omar Quijas). Disco 2 Diego Alonso López : Omar Quijas

Diseño del libro, portada e interiores:

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Jesús Jáuregui : Omar Quijas : Raymundo Ruiz (Servicio Social)

Matriz: Diego Alonso López

ISBN 978-607-484-327-9

Resumen: “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”.

Español.

1. Música Tradicional - México. 2. Estudios Musicales - México.

Serie Testimonio Musical de México  
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche

23. In Xóchitl In Cuícatl. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero
24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. Lani Zaachila yoo. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
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
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenan 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 de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. Xquele'm Tata Dios. Cantos y música 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 nahua

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. (Vol. I. Dos discos)
48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. Tatá Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de Michoacán
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuetes en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

**Consuelo Sáizar**

PRESIDENTA

Instituto Nacional de Antropología e Historia

**Alfonso de María y Campos**

DIRECTOR GENERAL

**Eugenio Reza Sosa**

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

**Miguel Ángel Echegaray Zúñiga**

SECRETARIO TÉCNICO

**Benito Taibo**

COORDINADOR NACIONAL DE DIFUSIÓN

**Martha Ramírez Reyes**

DIRECTORA DE DIVULGACIÓN

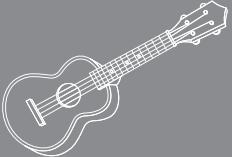
**Catalina Miranda**

SUBDIRECTORA DE PROGRAMAS DE DIVULGACIÓN

**Benjamín Muratalla**

SUBDIRECTOR DE FONOTECA





La plegaria musical del mariachi. Volumen II  
Velada de minuetes en la catedral de Guadalajara  
(2010 y 2011)

número 57 de la serie Testimonio Musical de México, se terminó de imprimir en noviembre de 2012  
en los talleres gráficos de Impresión y diseño, ubicados en Suiza Núm. 23-bis, Col. Portales,  
Deleg. Benito Juárez, CP 03570, México, DF. El tiraje es de 1000 ejemplares. La edición se realizó  
en la Coordinación Nacional de Difusión del INAH: Catalina Miranda Gasca, editora; Silvia Lona Perales,  
jefa del Departamento de Impresos; Cristina García, diseño de portada y formación; Benjamín Muratalla,  
Jesús Jáuregui y Omar Quijas Arias, cuidado de la edición.  
Se emplearon los tipos Electra LT, Trade Gothic LT e ITC Garamond.





La plegaria musical del mariachi. Volumen II.  
Vieja de minuetos en la catedral de Guadalajara (2010 y 2011)



9 786074 843279



Instituto Nacional  
de Antropología  
e Historia



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes