



La participación de la mujer en el mariachi: el caso del son “El cascabel”

*Cuando es uno profesional,
donde quiera que se pare uno
allí está un artista, no está una mujer;
es un artista la que se presenta.*

Hilda López Soto, entrevista personal, 2007.



En esta presentación me propongo introducir algunas transformaciones literarias y musicales que resultan de la participación de la mujer en la música de mariachi. En mis investigaciones preliminares he encontrado fotografías, grabaciones musicales, películas y testimonios que revelan las aportaciones de las mujeres como intérpretes y creadoras en la música de mariachi no sólo en México, también en el extranjero. A pesar de una larga trayectoria e importancia musical dentro de esta agrupación, su contribución ha sido considerada como algo trivial, pues han sido objeto de prejuicios sobre su capacidad, legitimidad y musicalidad, hasta al punto de que sus expresiones musicales se han pasado por alto en la historia del mariachi.

Sabemos, por su compleja historia y sus raíces en contextos rurales y urbanos, que el mariachi ha sufrido cambios sociológicos y musicales. También sabemos que, a raíz del éxito del cine mexicano de la Época de Oro, el mariachi tuvo una fuerte presencia por todo el mundo. La omnipresencia de símbolos de virilidad como el sombrero o el traje de charro contribuyó a las percepciones populares y estereotipadas de esta agrupación musical. En la radio de los años 40 y 50 se acostumbraba escuchar la voz masculina, a menos que los mariachis acompañaran a una cantante de música mexicana. Lo que queda por saber es cómo, fuera de estos medios de comunicación, las mujeres han manejado estas percepciones con expresiones creativas.

* Universidad de California en Los Ángeles (UCLA). La investigación para esta ponencia se realizó con apoyo del UC MEXUS Dissertation Research Grant.



I

Para aproximarnos a nuestro tema, examinaré una de las piezas canónicas en el repertorio del mariachi, “El cascabel”, un son jarocho trasladado al mariachi, primero por el violinista y arreglista Antonio Maciel en 1958, y luego por el compositor Lorenzo Barcelata. “El cascabel” ha gozado de una aceptación prácticamente universal. La versión atribuida a Barcelata, grabada en 1977 por Antonio Maciel y su trío Las Aguilillas, acompañados por El Mariachi México de Pepe Villa, fue incluida entre las piezas que integran el disco *Murmurs of Earth*, una selección de piezas enviada al espacio en la nave espacial Voyager como una muestra representativa de las músicas de nuestro planeta.¹

Los arreglos de “El cascabel” por Barcelata y Maciel no son una mera reproducción de las melodías del son jarocho, sino una recreación que comporta diversas

musical. Antes de referirme a algunas de las versiones relevantes realizadas por agrupaciones femeninas, intentaré hacer un breve análisis de la pieza. Comencemos con una revisión del texto.

II

La música y la poesía son inseparables en las canciones y sones regionales. Existen dos formas de presentar los versos de una poesía cantada: la forma literaria, que consiste en la representación del texto poético según su estructura estrófica, y la forma cantada, que adapta la forma poética a la estructura musical en que efectivamente se canta. En el caso de “El cascabel”, la forma literaria consiste en dos sextillas seguidas de un terceto, todos octosílabos, como se muestra en el siguiente esquema (los versos se numeran del 1 al 6, las letras muestran el esquema de la rima):

Primera Sextilla	Segunda Sextilla	Terceto Final	
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	C ¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	D Rezumba y va retumbando	F
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C Mi cascabel en la arena	E
4 Se lo di a mi prenda amada	B El cascabel por menor	D	
5 Pa’ que jugara con él	A Y que no le diga nada	C	
6 Allá por la madrugada	B Me lo pedía por favor	D	

transformaciones, las cuales lo llevan a integrarse decididamente en el canon del mariachi. Por otra parte, mariachis de todo el mundo siguen tocando esta pieza que les permite exhibir no sólo su virtuosismo musical, sino demostrar su dominio de este renovado estilo

La forma cantada es una modificación de ésta, y puede caracterizarse como una serie de cuatro cuartetas o redondillas, dispuestas en grupos de dos, seguidas de una quinta cuarteta que hace las veces de estrofa final. El primer verso de la segunda, cuarta y quinta cuartetas aparece dos veces (los versos repetidos aparecen en cursiva, los números de los versos ocurren según se presentan en la canción):

¹ Carl Sagan, *Murmurs of Earth: the Voyager Interstellar Record*, Nueva York, Ballantine, 1979, p. 176.

[Introducción musical]	[Interludio musical]		
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	C ¡Ay, cómo rezumba y suena!	E
2 Con una cinta morada	B Platicando con Leonor	D Rezumba y va rezumbando	F
1 Yo tenía mi cascabel	A Anoche por la ventana	D Rezumba y va rezumbando	F
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C Mi cascabel en la arena	E
3 Y como era de oropel	A Me pidió que le cantara	C	
4 Se lo di a mi prenda amada	B El cascabel por menor	C	
5 Pa' que jugara con él	A Y que no le diga nada	D	
6 Allá por la madrugada	B Me lo pedía por favor	C	
		D	



En algunas versiones aparece un segundo interludio musical antes de la última estrofa. Ahora bien, “El cascabel” es un canto de un hombre a una mujer. ¿Qué pasa cuando no es un hombre quien lo canta? El texto de esta pieza comporta una narración desde el punto de vista del cantante, que hace las veces de un narrador en primera persona. Cuando el cantante es una mujer, cabe la posibilidad de modificar el texto original, y suprimir la palabra “Leonor”, para decir en su lugar “mi amor”. Otras intérpretes preferirán cantar el texto original, afirmando que al cantarlo no necesariamente ocupan ellas el lugar del narrador en primera persona, sino que simplemente permiten que la canción, su asunto, sea siempre el canto del hombre a la mujer que ama. Incluso, cabría la posibilidad de imaginar que mientras ella canta, puede sólo estar recordando el canto que en una ocasión pudieron dedicarle o queriendo que le dedicaran.

Algunas mujeres sin embargo, pondrán en juego los derechos que les confieren las nuevas libertades ya en plena vigencia en materia de convivencia entre los sexos, e interpretarán la canción en el sentido de un canto de una mujer a otra mujer. Otras, finalmente, evitarán esta disyuntiva, suprimiendo los versos controvertidos para componer en su lugar unos nuevos, como es el caso de Laura Marina Reboloso Cuéllar, vocalista en el reconocido grupo de son jarocho Son de Madera:

Meditando en la existencia
 Un cascabel resonó
 Y mi corazón, la esencia
 Del espíritu sintió
 Meditando en la existencia
 Un cascabel resonó

III

Las reflexiones en torno a la participación de la mujer nos permiten reconocer la importancia de examinar no sólo lo que ocurre en el texto, sino también las modificaciones en la música. Ya desde su transformación para la agrupación del mariachi, “El cascabel” ha sufrido cambios de instrumentación, estandarización de versos y alteración de melodías originales. Las melodías ejem-

plificadas por los violines y las trompetas son una adaptación de la melodía original del son jarocho.

Se conserva la tonalidad de La menor, acompañada por el círculo armónico: *La* menor, *Re* menor séptima y *Mi* séptima. Ahora bien, esta tonalidad es cómoda para un registro vocal grave, en muchos casos, para la voz de un hombre. El canto de la mujer, dado que su registro vocal es, en general, más agudo que el del hombre, obliga modificaciones musicales, y varios grupos femeniles ofrecen algunas soluciones muy afortunadas y que aportan un enriquecimiento a la música de mariachi. Referiré a cuatro ejemplos para mostrar las diversas aportaciones musicales de las mujeres en el mariachi, y que por necesidad resuelven los retos musicales de diversas maneras.

El primero es del arreglo grabado en 1991 por el Mariachi Los Camperos de Nati Cano, en el cual terminan el son con un cambio de tonalidad a *Do* menor, más agudo para adaptarse a una voz de mujer. El segundo ejemplo es del Mariachi Mujer 2000 de Marisa Orduño, quienes manejan un arreglo muy similar al del Mariachi Los Camperos, pero con una introducción distinta y un arreglo nuevo para violín. En el tercer ejemplo, del Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán, ellas tocan el son completo en la tonalidad de La menor, pero cambiando las inversiones de las voces para adaptarse a las voces femeninas. El último ejemplo es del Mariachi Reyna de Los Ángeles, de José Hernández, que cambian de tonalidad entre La menor (cuando destacan las partes únicamente instrumentales) y *Do* menor (cuando cantan los versos).

Mariachi Los Camperos de Nati Cano, Los Ángeles, CA. Aunque este primer ejemplo no se refiere específicamente a un grupo femenino, es importante citarlo porque es uno de los primeros grupos profesionales en Los Ángeles que integró una mujer, y el arreglo lo demuestra con su voz que resalta en el verso final de esta grabación. Se trata de un arreglo elaborado originalmente por el maestro José L. Hernández, integrante del Mariachi Los Camperos en aquel tiempo, para la voz de la violinista y cantante Rebecca Gonzales, quien en 1975 fue la primera mujer integrada a este mariachi.

La versión de “El cascabel” grabada por el Mariachi Los Camperos (1991) comienza en la misma tonalidad de



La menor, pero para el verso final modula una tercera menor más alto, a *Do menor*. En esta grabación, la modulación a un tono más agudo, ya para la voz de la violinista y cantante Mónica Treviño, permite que ella cante el último verso en un registro más cómodo para la voz femenina. A pesar de que el cambio de tonalidad dura apenas cuarenta y cinco compases, la coyuntura impactante, que a su vez produce un momento de sorpresa, ocurre cuando ella canta el *Do* final, en el cual las voces terminan en un acorde en primera inversión (*Mib-Sol-Do*).



Años después de que Mónica saliera del grupo, el Mariachi Los Camperos sigue tocando hasta la fecha una versión similar, con el cambio de tonalidad, pero sin la voz de una mujer que complementa el acorde final. Ahora el acorde final de las voces termina con la triada menor en estado fundamental (*Do-Mib-Sol*), aún queda la huella de una mujer en esta versión.



Mariachi Mujer 2000 (Los Ángeles, CA.)

Desde sus inicios con el nuevo siglo, tal y como señala su nombre, el objeto del Mariachi Mujer 2000 ha sido demostrar que también las mujeres pueden componer, arreglar y tocar la música de mariachi y se enorgullecen de ser una agrupación dirigida por ellas mismas. La directora general, Marisa Orduño, nombró a la maestra y violinista Laura Sobrino como directora musical, dada su trayectoria y experiencia musical. El arreglo musical que puso para “El cascabel” sirvió como una pieza de cierre en varios conciertos y como una verificación de haber cumplido con el deseo de tocar una de las piezas canónicas y complicadas en el repertorio de mariachi. Mientras las versiones antedichas comienzan con una melodía de arpa jarocho seguida por la melodía del violín, el Mariachi Mujer 2000 muestra un deslinde inmediato e inician con un canto a tres voces.



Este canto sirve como un índice instantáneo de la voz femenina y es seguido por una melodía en las trompetas, contradiciendo la idea de que las mujeres no pueden tocar este instrumento varonil. El *tempo* tomado por el Mariachi Mujer 2000, muy similar al *tempo* “tradicional” del son jarocho, es un poco más tranquilo que el que toca la mayoría de mariachis.

El primer verso es cantado en *La menor*, tonalidad en la que generalmente cantan los hombres. Ahora bien, siendo el caso que ha sido una tonalidad más cómoda para los hombres, el hecho de que una mujer cante aquí produce un timbre profundo en la voz femenina, disputando la idea de que el timbre de la mujer tiene que ser necesariamente femenino y agudo. Al terminar el primer verso, utilizan sólo cuatro compases del arreglo original para violines, e insertan una melodía para violín solo, compuesto por Laura Sobrino.



Este arreglo, con dobles y triples cuerdas, es único entre los escritos para violín en “El cascabel”. Como en el ejemplo del Mariachi Los Camperos, el Mariachi Mujer 2000 también modula de *La menor* a *Do menor*, no para entrar al último verso, como en la versión de Los Camperos, sino para introducir ya al segundo verso. En vez de cantar la frase “platicando con Leonor”, cambian la letra para decir “mi amor”, como sucede en todos los siguientes ejemplos.

Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán (Guadalajara, Jal.)

Aun cuando se formó en 2006, el Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán se ha convertido en uno de los mariachis femeniles más reconocidos de México. El director



musical, Carlos Martínez, cuya hermana canta esta pieza, también es director musical del Mariachi Nuevo Tecalitlán. Para diferenciarse, el grupo de hombres y el grupo de mujeres suelen presentarse como Mariachi Nuevo Tecalitlán Varonil y Femenil. Actualmente dos de sus integrantes, la violinista Tere Ortega y la guitarrista Alma Delia, además de ser músicos con trayectoria, también son compositoras cuyas piezas también son interpretadas por este mariachi.

En la versión del Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán han adoptado el arreglo más reciente del Mariachi Vargas de Tecalitlán. A diferencia de los dos ejemplos mencionados, el Mariachi Femenil Nuevo Tecalitlán toca toda la pieza en la tonalidad original, *La* menor, pero cambiando la melodía de la voz.

32

Yo te - nia mi cas - ca - bel, en u - na sin - ta mo - ra - da, en u -

38

na cin - ta mo - ra - da, yo te - nia mi cas - ca - bel. Y co(mo) - e - ra de(o) - ro - pel.

44

Y co(mo) - e - ra de(o) - ro pel, se lo di(a) mi pren - da(s) - ma - da, pa' que

50

ju - ga - ra con el, a - llá por la ma - dru - ga - da. Hay co - mo re - sum - ba(y) sue - na.

56

Hay co - mo re - sum - ba(y) sue - na, re - sum - ba(y) va re - sum - ban - do, re - sum -

62

ba(y) - va - re - sum - ban - do, mi - cas - ca - bel en - la(a) - re - na.

En la introducción musical, en vez de conducir la melodía a la quinta del acorde (la nota de Mi), diseñan una nueva melodía sobre la nota fundamental (la nota *La*), es decir una cuarta por arriba del canto de los hombres de la melodía original. En el segundo y tercer tiempo del compás número 39, se canta un *La* en vez de un *Sol#*, quizá para suprimir la segunda aumentada de *Sol#* a *Fa*.

Mariachi Reyna (Los Angeles, CA.)

El ejemplo final se refiere a la versión de “El cascabel” del Mariachi Reyna de Los Ángeles, un mariachi femenino dirigido por el maestro José L. Hernández, también director del Mariachi Sol de México. Consciente del desgaste de la voz femenina al cantar fuera de su registro natural, y reconociendo el reto de tener que adaptar para

voces femeninas las tonalidades pensadas originalmente para voces masculinas, el director musical hizo un arreglo especial para esta agrupación. Las secciones instrumentales, que están en la tonalidad de *La* menor, incluyen solos para violín, trompeta, guitarrón y vihuela.

Si se tratara de transportar estas partes instrumentales a *Do* menor, cambiaría la posición de los acordes en los instrumentos rasgueados, produciendo una sonoridad menos brillante; en el caso del violín, la armadura con tres bemoles elimina la posibilidad de tocar cuerdas al aire, lo que afecta no sólo la sonoridad, sino la afinación, además de que cambiaría la disposición de los acordes de los violines y las trompetas. Pero al conservar el timbre y el estilo de ejecución de la pieza, se pone en riesgo la calidad estética de la voz de la mujer que canta. Para evitar este problema, el Mariachi Reyna de Los Ángeles toca las partes instrumentales en *La* menor y las partes cantadas en *Do* menor, haciendo una modulación antes y después de cada estrofa cantada para presentar los solos instrumentales.

(violin)

(voz)

Yo te - nia mi cas - ca - bel.

A partir de los ejemplos mencionados, que por cierto no son los únicos, se puede concluir que, musicalmente, la forma de tocar esta pieza varía en función del conjunto que la toca, según sea un mariachi de mujeres o de hombres. Las diferencias son muchas: las melodías, las armonías, la forma musical, los registros vocales, el uso de los instrumentos, etc. Estas transformaciones se realizan con el fin de sacar el máximo provecho de las voces y los instrumentos.



IV

En este apartado presentaremos, a manera de conclusión, algunas tesis de carácter general que pueden contribuir a perfilar un panorama de la participación femenina en la música de mariachi. El caso de “El cascabel” es sólo un ejemplo entre muchos de las contribuciones que ha realizado la mujer en una agrupación que se supone varonil por naturaleza. La participación de la mujer ha dado pie a un sinnúmero de negociaciones musicales, negociaciones que conducirán, y de hecho han conducido, a la renovación de la música, enriqueciendo las posibilidades de arreglar, interpretar y disfrutar de piezas consagradas dentro del canon del repertorio del mariachi.

El fenómeno de la participación de la mujer en el mariachi no se limita a México, donde actualmente se encuentran más de diez mariachis femeniles. En Chile existe al menos uno, en Venezuela otro, en Colombia cuatro, y en Estados Unidos más de treinta —la gran mayoría en California y Texas—. Además de participar en agrupaciones femeniles, son muchas más las mujeres que son integrantes en grupos mixtos, de hombres y mujeres. Además de ser intérpretes musicales, algunas mujeres han contribuido con arreglos musicales y composiciones nuevas, agregando además un repertorio nuevo con una musicalidad distinta. En Colombia, por ejemplo, el Mariachi Divas de América, además de tocar música mexicana con la agrupación de mariachi, interpretan música popular y tradicional colombiana, utilizando una nueva instrumentación y añadiendo nuevos géneros musicales al repertorio de mariachi.

Cuando uno escucha las numerosas manifestaciones debidas a la reciente eclosión de las mujeres en la música de mariachi, uno podría tener la impresión de que las nuevas ideas sobre la equidad y libertad de género han ido ganando terreno en este dominio del que-hacer artístico. Sin embargo, una mirada más profunda revela que los prejuicios imperantes en contra de dicha participación siguen pesando, e impiden incluso que la recepción de su arte se sobreponga a los juicios peyorativos en torno a su capacidad, legitimidad y musicalidad.

En *Feminine Endings*, la musicóloga Susan McClary propone críticas valiosas en relación con las ideas sobre

el género, el gesto, la sexualidad y el cuerpo que revelan saturaciones ideológicas que han influido en la música desde hace muchos siglos.² Entre las condiciones en las que estas saturaciones ideológicas se formaron, la autora refiere las construcciones semióticas de género y sexualidad, la existencia de códigos sobre lo femenino y lo masculino a la teoría misma, las implicaciones de género y sexualidad en las narrativas musicales y la influencia de los discursos de género en la participación de la mujer en la música.

Según Hannah Arendt, existe una importante diferencia entre el juicio estético, que está basado sobre el gusto, y el juicio político, que se basa en el interés de la cultura, y no necesariamente en características estéticas.³ En el caso de la participación de la mujer en el mariachi, no obstante, los juicios políticos tienden a sustituir a los juicios estéticos, limitando la mediación entre juicio y gusto artístico.

En ese sentido, el etnomusicólogo John Blacking ofrece otra perspectiva al distinguir entre “música para tenerse”, la cual es ocasional y decorativa, y la “música para ser”, que intensifica la conciencia humana.⁴ Esto no depende de la simplicidad o complejidad de las expresiones, ni de las distintas circunstancias en que fueron creadas. En la búsqueda por comprender la música creada y ejecutada por las mujeres, su “música para ser”, lo mismo que en su música para el deleite, comienzan a surgir las realidades en que hacen y expresan su música.

Aunque este no es el espacio para tratar en profundidad los distintos aspectos recién mencionados, no queremos dejar de llamar la atención sobre ellos y sobre la necesidad de que en la música de mariachi se realicen estudios de este tipo. Nuestro intento se ha centrado únicamente en la exposición de los enriquecimientos literario-musicales que han abrevado en la participación femenina dentro de esta importante tradición.

² Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

³ Hanna Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.

⁴ John Blacking, *How Musical Is Man?*, Seattle, University of Washington Press, 1953, p. 50.