

De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX



E Tecalitlán, ¿la tierra del mejor mariachi del mundo?

El 18 de octubre del año 2000, bajo los auspicios del Gobierno del Estado de Jalisco y del Ayuntamiento de Tecalitlán, fue inaugurado el Museo del Mariachi "Silvestre Vargas". Los aportes de la investigación historiográfica de Jonathan Clark y la asesoría de Ignacio Orozco quedaron sometidos a una perspectiva ideológica y a una intención museográfica correspondiente al mito que sobre el mariachi han creado los medios de comunicación masiva a partir de la década de 1930. Allí se pretende exponer la historia del mariachi fundado en Tecalitlán por Gaspar Vargas (1880-1969) en 1898, con cuatro músicos (dos violines, guitarra de golpe y arpa grande). La presentación de fichas en las que aparecen citas de entrevistas con mariacheros informantes le otorga vida a

importantes objetos, discos y fotografías.

En la actualidad este museo no está aislado de la atmósfera que se advierte en Tecalitlán. Desde la entrada al pueblo el visitante es recibido con un letrero en el que se proclama: "Bienvenidos a la tierra del mejor mariachi del mundo". Asimismo, en la plaza hay una estatua de Silvestre Vargas, en cuya placa se lee: "Tequila Sauza rinde homenaje a D. Silvestre Vargas, director del Mariachi Vargas de Tecalitlán, por sus méritos en la difusión de la música jalisciense a través de los cinco continentes. [...] Tecalitlán, Jal., diciembre de 1976." En 1958, el entonces gobernador de Jalisco, Agustín Yáñez (1904-1980) le había entregado la insignia "José

* Coordinación Nacional de Difusión, INAH.



Clemente Orozco” a Silvestre Vargas —cuyo diploma se exhibe en el museo de Tecalitlán—, “...por su obra de difusión de la música tradicional jalisciense”.

El primer hecho que llama la atención es que, para la conformación del museo de Tecalitlán, no se hayan tomado en cuenta las dos investigaciones publicadas sobre la tradición mariachera de esa región. Se pudiera alegar que Roberto Franco Fernández (1930-¿?), quien publicó originalmente sus detallados “Testimonios” por entregas en el periódico *El Occidental* en 1976 (*apud* Jáuregui (comp.), 1999: 289-304), puede ser obviado dada su condición de folclorista *amateur*, aunque su trabajo sobre la tradición mariachera del Camino Real de Colima y áreas circunvecinas derrocha objetividad y frescura. Pero tal argumento no se puede aplicar ni a la investigación ni a las grabaciones de campo obtenidas durante 1974 y 1975 por Irene Vázquez Valle (1937-2003) en su estudio regional sobre el son del sur de Jalisco, auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco. Para esta etnomusicóloga, “...la tradición de este conjunto musical [el ‘mariachi del sur de Jalisco’, integrado tradicionalmente por un arpa de 36 cuerdas, un violín, una guitarra menor de cinco cuerdas —‘quinta’, ‘de golpe’ o ‘mariachera’— y una guitarra sexta] se extendía hasta el actual estado de Colima por un lado, y por el otro, hasta la Tierra Caliente michoacana [Tepalcatepec]”. Agrega Vázquez Valle que

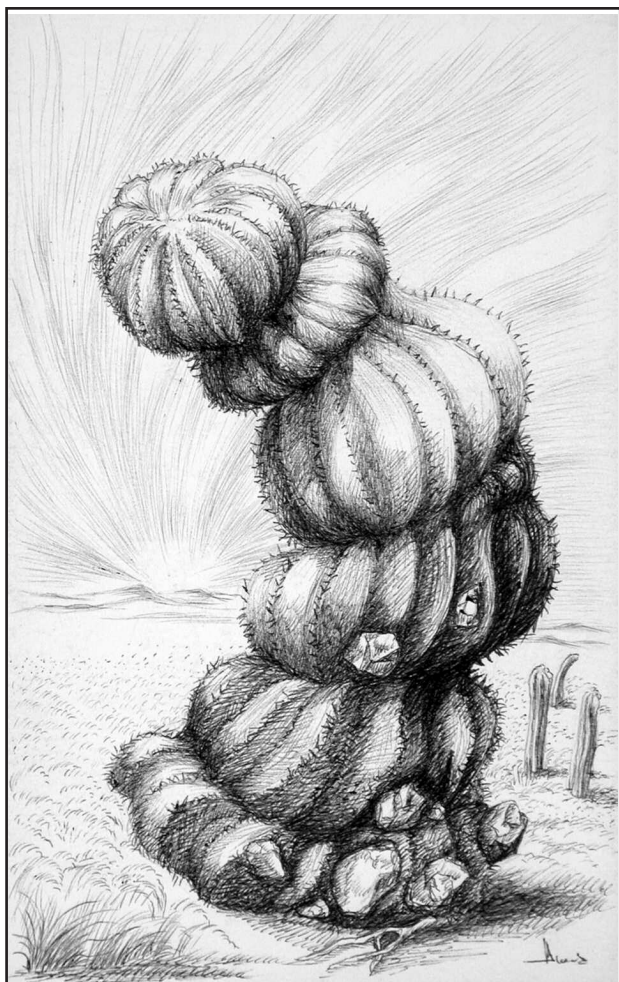
[...] en la región del Sur de Jalisco florecen un número todavía desconocido de tradiciones locales o subregionales en la interpretación del son; aunque [...] en toda ella se ha conservado un repertorio común y básico que se interpreta con instrumentos similares. [...] sus límites musicales permanecen todavía imprecisos por falta de investigaciones sobre el folclore musical y las tradiciones en general. [...] tanto el conjunto [el mariachi integrado por los cuatro instrumentos de cuerda] como el repertorio que interpretaba éste [sones, jarabes, valonas, canciones, corridos, valsos y polkas] formaba parte medular de la tradición musical campesina de la región (Vázquez Valle, 1976: 17, 25-26).

Dados los cambios propiciados por el efecto de rebote de la difusión nacional e internacional de los

sones de esta región, modificados —en duración, dotación instrumental y distribución de las partes de acuerdo con la medida en compases— por las exigencias de los medios de comunicación masiva, a mediados de la década de 1970 “...solamente se encontró [la dotación tradicional (arpa, guitarra de golpe y violín)] en Tecalitlán; sin embargo, a veces la guitarra de golpe se sustituye por una vihuela [de introducción reciente en la región], o bien se agrega ésta a los tres instrumentos arriba mencionados” (*ibidem*: 38). Pero “...el arpero y el violinista [de este mariachi de Tecalitlán son originarios] de Jilotlán de los Dolores, [en tanto] los otros músicos [son de Tecalitlán]” (*ibidem*: 41). Es necesario aclarar que la investigación de Vázquez Valle se realizó en los centros urbanos (El Aserradero, Cihuatlán, Cocula, Colima, Jiquilpan, Mazamitla, San Gabriel [Venustiano Carranza], San Marcos, Sayula, Tamazula, Tecalitlán, Tepalcatepec, Tomatlán, Totolimispa, Tuxpan, Zapotiltic y Zapotlán el Grande [Ciudad Guzmán]); “...sin embargo, en toda la región se habló de rancherías alejadas [...] en donde se conservan todos o alguno de los instrumentos originales del conjunto” (*ibidem*: 48 [nota 43]).

Vázquez Valle incluye sin fundamento a los mariachis de Cocula —que forman parte de la región de Ameca, Tecolotlán y Tenayo (Baqueiro Foster, 1965: 32)— dentro de la tradición del sur de Jalisco. La diferencia entre estas dos subtradiciones estriba, por una parte, en que en la tradición de Cocula el bajo está a cargo del guitarrón y la armonía a cargo de la vihuela, mientras que en el sur de Jalisco esas funciones las ocupan respectivamente el arpa y la guitarra quinta de golpe; por otra parte, en que las ejecuciones en el caso de la primera subtradición son pausadas y solemnes mientras que en el de la segunda, rápidas y arrebatadas.

Cabe resaltar que en la relación del estado actual del mariachi en la región estudiada, después de una encuesta aplicada entre numerosos músicos de diversos lugares, sobre todo viejos mariacheros —entre quienes se encontraba Silvestre Vargas, quien por aquel entonces descansaba en Tecalitlán (Vázquez Valle, 1976: 48 [nota 47])—, se deduce que, al decir de los informantes, ni Cocula ni Tecalitlán han sido centros de particular importancia musical en la región. Vázquez Valle



concluye que los centros musicales reconocidos han sido Zapotiltic, San Gabriel (Venustiano Carranza), Tamazula y Sayula. “Esa importancia puede deberse a que son centros de reunión de músicos, a que allí se fabrican instrumentos, o bien a que el lugar tiene una gran tradición dentro del son regional” (*ibidem*: 41).

Pero ¿de qué tipo de música se está hablando? El etnomusicólogo cubano Rolando Pérez Fernández analiza, dentro del repertorio del son del sur de Jalisco, la fórmula rítmica en el *Son del perro encadenado, con jarabe* (de San Gabriel), *El que se vende* (de El Aserradero), *La Negra* (tanto en la versión difundida por el Mariachi Vargas de Tecalitlán e interpretada en este caso por el Mariachi México de Pepe Villa, como en la versión sinfónica de *Sones de Mariachi* de Blas Galindo), *El huerfanito* (de Tomatlán) y *Las copetonas* (en versión del Mariachi México de Pepe Villa) (Pérez Fernández, 1990: 172-180). Agrega que “...en la música mestiza o criolla mexicana se observan rasgos

rítmicos que resultan ajenos al sistema rítmico hispánico y que tampoco son atribuibles al factor indígena” (*ibidem*: 228). En este caso,

[...] la rítmica africana, a través de un proceso de transculturación, se adapta a la métrica del popular verso octosílabo español [...] El esquema métrico al cual corresponden estos patrones rítmicos $[(2+2+3) + (3+2)]$ o $(3+2+2) + (2+3)$ constituye una de las fórmulas rítmicas empleadas con mayor frecuencia en el tipo de sones mexicanos, no sólo en el sur de Jalisco, sino igualmente en otras regiones de México [como la Tierra Caliente de Michoacán, la Tierra Caliente de Guerrero y la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca] (*ibidem*: 175 y 178).

Los rasgos africanos presentes en la música mexicana son, en primer lugar, la presencia de numerosos patrones rítmicos y esquemas métricos, tanto divisivos como aditivos, entre los que sobresale el denominado patrón estándar $[(2+2+3) + (3+2)]$, indicio inequívoco del atavismo musical africano; en segundo lugar, el empleo de diferentes esquemas de subdivisión ternarios (tres en total), que al sobreponerse entre sí o a esquemas métricos aditivos crean el denominado contrarritmo, y, finalmente, el amplio uso de [...] recursos africanos de variación rítmica, tal como aparecen en la música africana o en la música de América Latina más apegada a esos orígenes étnicos [...]. La binarización de ciertos ritmos ternarios, aunque en ocasiones sólo parcial, es otro rasgo africano que debe añadirse a los ya enumerados (*ibidem*: 229).

* * *

Además de un enfoque hiper-localista en cuanto al origen de su tradición musical, un segundo hecho problemático en el museo de Tecalitlán es su perspectiva continuista. En un intento analítico proponemos distinguir cuatro grandes etapas en la historia del Mariachi Vargas, si bien en cada uno de los límites que marcan los puntos de cambio —establecidos a partir de un criterio tentativo— se entremezclan estilos, géneros, músicos y personajes (en especial Gaspar Vargas, Silvestre Vargas y Rubén Fuentes), lo cual propicia la ilusión de inalterabilidad.

También se impone un análisis puntual acerca de la pretendida permanencia de una micro tradición musical jalisciense de la que este conjunto sería el portador

por excelencia a lo largo de más de una centuria. No se debe olvidar que “El son del sur de Jalisco [...] ha sido manipulado [por los medios de comunicación masiva] como ningún otro género regional en nuestro país” (Vázquez Valle, 1976: 33).

Las orquestas típicas del Porfiriato y la Orquesta Mariachi de 1907

El musicólogo Gerónimo Baqueiro Foster (1898-1967) consigna que, dentro de la corriente decimonónica de la estilización culta del folklore mexicano,

[...] la fundación de la Orquesta Típica Mexicana [...] fue un monumento en honor del nacionalismo musical de México. Esto sucedió en 1884, siendo Director del Conservatorio Nacional de Música D[on] Alfredo Bablot (?-1892), que le dio ayuda material y moral para su formación.

[...] esta agrupación, que estuvo integrada por un grupo selecto de músicos, algunos maestros del Conservatorio, quedó consolidada y bien preparada en cuanto a repertorio para concurrir, con invitación especial, a la Exposición Universal de Nueva Orleans.

Y en su programa, que se escuchó en el Conservatorio antes de emprender el viaje a Nueva Orleans, se ejecutó por primera vez un popurrí de Aires Nacionales, arreglados para la Orquesta Típica por Carlos Curti (ca. 1855-1926), [...] que fue a la vez formador y director de la artística agrupación.

Poco después de la presentación privada de este conjunto, realizada el 20 de septiembre de 1884, en el teatro del Conservatorio, la Orquesta Típica de Carlos Curti dio una memorable audición de despedida, que se efectuó la noche del 3 de diciembre de ese año en el Teatro Abreu y se dedicó a las H[onorables] Colonias Extranjeras y a los estudiantes de México.

Allí se tocaron nuevamente, impresionando por la belleza de los aires escogidos y por lo perfecto de la ejecución, los Aires Nacionales Mexicanos, que abrieron en los Estados Unidos un camino, tanto para las orquestas típicas como para las bandas militares de música [...] (Baqueiro Foster, 1964: 546).

La moda de las orquestas típicas se extendió a la segunda ciudad del país, de tal forma que en 1893 se

conformó en Guadalajara la Orquesta Típica Jalisciense, bajo la dirección de Antonio G. García, organizada expresamente para concurrir a la Exposición Mundial de Chicago.

A principios del siglo XX destacaban dos orquestas típicas, la de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941) y la de Juan Nepomuceno Torreblanca (1878-1960),

[...] integradas ambas por excelentes sonadores de instrumentos populares mexicanos como el salterio, la bandola, el bandolón, la guitarra de siete cuerdas, el bajo de cuerda o bajo de armenta y otros. Sus audiciones son muy gustadas por el pueblo y muy concurridas, a menudo, en lugares al aire libre como el Bosque de Chapultepec. A los instrumentos típicos mexicanos se unen los principales instrumentos de la orquesta y a la orquesta se agregan cantantes populares de distinguida voz [...] y a veces bailarines que bailan el jarabe mexicano, lo que da extraordinario atractivo a esas audiciones populares de música vernácula y aires nacionales (Campos, 1928: 155).

A lo largo de cuarenta años Lerdo de Tejada manejó tres variantes de sus orquestas típicas: una versión reducida de 10 músicos, otra intermedia de 16 elementos y la “reforzada” de 24 ejecutantes. Sin embargo, existían orquestas típicas que sólo contaban con cinco músicos.

En 1907, Porfirio Díaz ofreció una de las fiestas más importantes de su gobierno, en honor del Secretario de Estado norteamericano, Elihu Root (1845-1937), quien realizó por esas fechas una visita “de buena amistad” a las ciudades de México, Puebla y Guadalajara.

La nota más saliente de los festejos que reseñamos fué, a no dudarlo, el *garden party* que se verificó la tarde del miércoles [2 de octubre] en el bosque de Chapultepec, encantador sitio de recreo embellecido ese día por infinidad de focos de luz que le daban un aspecto fantástico. Cerca del lago instaláronse las tribunas para la concurrencia, quedando reservada una de ellas para los invitados de honor. [...]

Frente a las tribunas desfilaron [...] pequeñas embarcaciones enfloradas, llevando á bordo, unas, orquestas típicas; otras, parejas de indígedas [*sic*] que vestían las clásicas



Fotografía 1. La Orquesta Mariachi, Chapultepec, 1907.

sicas prendas regionales. Un ‘mariachi’ jalisciense que vino exprofeso de Guadalajara, tocó ‘sones’ y jarabes, y dos charros y dos ‘tapatías’ estuvieron bailando al compás de las arpas y de los violines (*El Mundo Ilustrado*, 6 de octubre de 1907: s.p.).

En el mismo número de dicha revista aparecen las fotografías de los “bailadores de jarabe” y de la “orquesta típica y bailarinas tapatías”, que tomaron parte en los festejos celebrados en honor de Mr. Root.

La información sobre este “mariachi” se presenta detalladamente en la crónica titulada “La ‘mariachi’ en el *garden party* de Chapultepec”, acompañada de fotografías de “...las parejas de baile típico jalisciense” y la “orquesta típica jalisciense”:

Procedente de Guadalajara llegó á esta capital una de las mejores orquestas típicas, conocida en algunos pueblos de Jalisco con el nombre de Mariachi, con el objeto de

tomar parte en las fiestas que se han organizado en honor de nuestro huésped, el distinguido Mr. Elihu Root.

Esta orquesta, que llamó justamente la atención en México, por lo característico de su conjunto, su indumentaria netamente nacional y por el sabor regional de su música, está formada por ocho individuos, cuyos nombres son los siguientes: Cesáreo Medina, Narciso Castillo, Félix Vidrio, Filomeno Rodríguez, Juan Rodríguez, Ladilslao González, Agustín Pérez é Hilario García.

La Mariachi tiene un extenso repertorio, de entre el cual citaremos las piezas típicas más agradables que formaron el programa elegido para la audición en honor de Mr. Root. La Ensalada, El Gato, Las Olas de la Laguna, La Perdiz, El Huaco Chano, Las Campanitas, El Becerro, El Tecolote, Las Conchitas, El Tejón, El Pedregal, La Vaquilla, etc.

A la orquesta acompañan dos parejas de bailadores tapatíos, reputadas como los mejores bailadores de jarabe en Cocula, tierra clásica del sugestivo baile nacional.



Estas parejas las forman Catalina Batista y Peña y Miguel T. Rubio, Andrea Ramos y Santos López.

El comisionado por el gobierno del estado de Jalisco para traer á la orquesta, fué el señor D. José Martín Oliva.

Fué un acontecimiento para nosotros la presentación de una de las orquestas típicas más características del país.

En esta edición publicamos algunas fotografías que representan á los miembros de la orquesta típica, vistiendo el traje característico, consistente en chaqueta y pantalón de cuero; la pareja de baile también usa trajes típicos (*El Imparcial*, 3 de octubre de 1907: 6).

En otros diarios capitalinos la noticia se presenta más escueta. Por ejemplo, *El País. Diario católico* menciona "...una segunda tienda adornada con infinidad de farolitos venecianos, y en la cual bailaban alegremente al són de la orquesta Mariachi, traida exprofeso del Estado de Jalisco para que tomase parte en estos festejos, un típico Jarabe Mejicano..." (3 de octubre de 1907: 1). *The Mexican Herald* señala que "Then it went past the little dancing stage where a handsomely groomed group of dancers and an orchestra elegant in full charro costume were performing the 'jarabe' just as it is danced in the haciendas of Jalisco" [Entonces pasó el pequeño escenario dancístico en el que un grupo de bailarines, propiamente ataviados, y una orquesta, elegante en traje completo de charro, estaban ejecutando el 'jarabe' tal como se baila en las haciendas de Jalisco] (3 de octubre de 1907: 1). Mientras que *El tiempo. Diario católico* dice que "El lago se veía concurrido por canoas enfloradas, en las que se desarrollaban escenas netamente mexicanas. Charros tapatíos, hermosas chinas poblanas, irreprochablemente vestidas éstas, bailaban á bordo y al compás de triste orquesta, el 'Jarabe' y otros bailes nacionales" (4 de octubre de 1907: 2).

A diferencia de la capital, en la ciudad de Guadalajara los organizadores del recibimiento al político estadounidense se abstuvieron de presentarle cualquier evento que tuviera que ver con las tradiciones, pues su intención era resaltar a la Perla Tapatía como una ciudad moderna y de aires europeos. Más aún, las actividades relacionadas con lo típico, ofrecidas en la ciudad de México, fueron objeto de mofa: "Ya que se trataba de enseñar á Mr. Root lo típico de cada parte,

creo que así como en México le hicieron jarapeos y bailes de jarabe, aquí debían haberle dado en La Barca su plato de jocoque y su torta compuesta con alón de pollo" (*El Kaskabel*, 20 de octubre de 1907: 1).

La europeizante elite tapatía ya traía de tiempo atrás un menosprecio hacia la tradición del mariachi. Ignacio Martínez (1844-1891) narra que, durante su estancia en Guadalajara en 1875:

En esta población, el carácter de los habitantes es franco y cordial, y se nota en todas las clases talento e ingenio. Parece que siempre están dispuestos a la broma.

El día que yo llegué, varios jóvenes habían circulado, entre las familias, tarjetas de invitación para una magnífica serenata que se daría en la noche en la plaza principal, acompañando el programa de las piezas que se debían ejecutar.

La concurrencia fue numerosa, y llegada la hora, resultó en vez de orquesta lo que ellos llaman un *mariage*, una especie de murga, compuesta de tres o cuatro músicos de la legua con instrumentos desafinados.

Las familias desde luego comprendieron el chasco y rieron de buena gana.

Un jefe militar que con mando de fuerzas llegó accidentalmente ese día, y concurrió a la serenata, lo tomó como insulto a su persona. Los tapatíos rieron también de esto (1884: 16).

En 1888, *El Litigante. Periódico de legislación, jurisprudencia y variedades*, portavoz de los abogados de la región, publicó en la sección denominada "Gacetilla" la noticia: "—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 este abuso?" (*El Litigante*, V, 1, 10 de enero de 1888: 8).

* * *

Sobre la visita de esta orquesta-mariachi a la ciudad de México, queda claro que su viaje fue auspiciado por el gobierno del estado de Jalisco, en la medida en que la nota de *El Imparcial* señala que el señor José Martín

Oliva fue comisionado por dicho gobierno para traer a la orquesta.

Aunque en el texto se mencionan ocho integrantes, e incluso se proporcionan sus nombres, en las fotografías sólo aparecen siete músicos: tres violines, una guitarra de golpe, una vihuela, un arpa y un guitarrón. El número de ejecutantes y la instrumentación sugieren que no se trataba de un mariachi estrictamente tradicional, sino que se preparó para la ocasión un conjunto más amplio y “mixto”, con instrumentos tanto arribeños (guitarrón y vihuela) como abajeños (arpa y guitarra quinta de golpe). Asimismo, todo parece indicar que el atuendo uniformado “de lujo” les haya sido proporcionado para esa gira, pues no corresponde al que acostumbraban usar los mariacheros.

En este sentido, la memoria oral jalisciense –por boca de Francisco Sánchez Flores (1910-1989)– recuerda lo ficticio y, en cierto sentido, lo ofensivo del traje de los mariachis que llevaron a la ciudad de México en tiempos de Porfirio Díaz: “No estoy de acuerdo en que ahora disfracen a nuestros músicos con el traje de charro, pues éste era precisamente el traje de la gente opresora de los mariachis de antes; ellos [los mariacheros] andaban de manta y huaraches. Eso del disfraz comenzó desde Porfirio Díaz, desde entonces los comenzaron a disfrazar” (*apud* Jáuregui, 1989: 280-281).

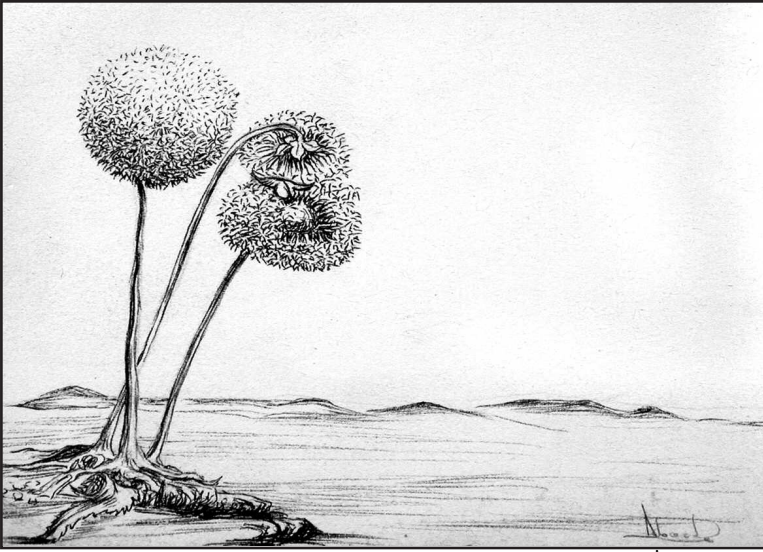
Aquella conformación instrumental no correspondía a ninguna de las micro-regiones del mariachi, sino que fue planeada como una genial improvisación rústica de las orquestas típicas porfirianas. Se deduce que en esa orquesta-mariachi se incluyeron músicos de la región abajeña (del sur de Jalisco) junto con los de la zona de Cocula (de la parte central de Jalisco), y que todos se concentraron en Guadalajara para ensayar su presentación en la ciudad de México.

La ocurrencia de trasladar trajineras al lago de Chapultepec, para que los conjuntos típicos de los diferentes estados se exhibieran en redondel, le vino como anillo al dedo a la troupe de la “orquesta maria-



Fotografía 2. Orquesta Típica Jalisciense, de Antonio G. García.

chi”. En el recorrido circular por el lago, los representantes de Jalisco reprodujeron sin saberlo la vieja costumbre de bailar jarabes, de ejecutar la fiesta completa, en las amplias trajineras de los canales que comunicaban los lagos de Chalco y Xochimilco con el centro de la ciudad de México. En la escena publicada por Zamacois en 1861 se aprecia que el piso de la trajinera funcionaba como tarima de madera, potenciada sonoramente por el espejo de agua, para varias parejas de bailadores de jarabe, si bien la música estaba sólo a cargo de un arpero y un jaranero (Zamacois, 1861: 256 bis).



Primera etapa del Mariachi Vargas de Tecalitlán:
1898-1930

El Mariachi Vargas es un conjunto local y comarcano de músicos de tiempo parcial. Su residencia es Tecalitlán y sus integrantes son nativos de la región del sur de Jalisco. Se han rescatado tres fotografías de esa época: una de 1905, en la que una pareja de catrines inicia o concluye un baile, al centro de una ronda pueblerina bajo árboles frondosos, y el mariachi (sólo el arpero y el violinero aparecen en la escena) se encuentra en el extremo derecho (*apud* Baqueiro Foster, 1965: 33); otra de 1922, en la que aparecen en un acercamiento de cuerpo entero los cuatro ejecutantes (dos violines, arpa y guitarra de golpe) (*idem; apud* Chao Ebergenyi, 1995: 188); por último, la espléndida toma fotográfica de este mismo mariachi de cuatro músicos hacia 1925, con un cañaveral de fondo y enmarcado por una muchedumbre campesina (*apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).

El mariachi agrupado por Gaspar Vargas López en 1898 es en parte heredero de la tradición musical de su tío materno, Plácido Rebolledo, quien ya tenía un mariachi en Tecalitlán en 1840, y de su padre, Amado Vargas (1846-¿?), quien se inició como mariachero alrededor de 1865. “Gaspar Vargas, ya desde niño contó con el apoyo de su tío, don Plácido Rebolledo, quien hizo que Gaspar y su primo Refugio Hernández aprendieran a tocar la guitarra. Como don Plácido tenía su propio mariachi, siempre avisaba a los muchachos los sitios donde había ‘fandango’ y, terminado su

trabajo en el campo, los chicos corrían para deleitarse viendo la actuación del mariachi de su tío” (Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

El cuarteto tenía ya tiempo ensayando, pero “para que un grupo musical tuviera algún acceso [a las fiestas de entonces], o lo tomaran en cuenta, necesitaba del apoyo de las autoridades locales y muy especialmente de su ‘visto bueno’. Muchos de los grupos musicales perdían el interés por la actividad, ante la ausencia de estímulos y del buen trato [pues sufrían el menosprecio de las clases acomodadas]” (Cervantes Ayala, 1973: 1).

De tal manera que la que se maneja como fecha oficial de la fundación del Mariachi Vargas corresponde al 15 de septiembre de 1898, cuando el presidente municipal de Tecalitlán, Trinidad de la Mora, otorgó la aprobación oficial al permitirles tocar en la celebración local de las Fiestas Patrias. Así, “...empezaron a tocar desde las 16 horas y terminaron más allá de realizada la ceremonia del Grito en la plaza principal y como premio a los fundadores del Mariachi Vargas de Tecalitlán –Gaspar Vargas, Manuel Mendoza, Lino Quintero y Refugio Hernández Vargas– les entregó el señor de la Mora un peso a cada uno, eran ‘pesos fuertes’” (*ibidem*: 1-2).

Llevar serenatas, tocar para el rico que acostumbraba recorrer el pueblo para demostrar su ‘alegría’ seguido por el mariachi, ir a las ferias locales, a los pueblos circunvecinos, a distancias limitadas y cuando más lejos a Colima, era el viacrucis de los músicos de ese entonces, porque las bandas y la orquesta eran lo mejor, quedaba el mariachi para el pueblo (*ibidem*: 2).

Pronto la fama del mariachi de los Vargas corrió por todos los contornos. Primero en las poblaciones vecinas a Tecalitlán, después por todo el estado de Jalisco y de Colima (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

De vez en cuando había duelos musicales en los que “...se enfrentaban entre sí, cuando un rico hacendado y otro de igual categoría apostaban por la supremacía musical de dos mariachis, en la competencia se apostaba-



ba mucho dinero, aunque el sueldo seguía exiguo [para los músicos]; pero eso sí, el grupo que perdía tenía que desaparecer del lugar por una larga temporada y el ganador se ponía de moda, recibía [...] invitaciones a todas las fiestas...” (Cervantes Ayala, 1973: 2).

El Mariachi Vargas ganó en 1905 un concurso en Pihuamo, Jalisco, contra el mariachi de Los Trillos. En 1913, Gaspar Vargas incorporó como músico eventual a un ejecutante de cornetín.

Resulta que mi padre ayudaba a cuanto ser viviente veía en necesidad. Así en 1913 llegó a Tecalitlán un hombre que venía huyendo de la justicia, pues en una reyerta había matado a uno de sus agresores. Como era diestro en tocar la trompeta, mi padre le llevaba para que acompañara al mariachi. Y en realidad el hombre aquel, de Amacueca o de Atoyac, no recuerdo bien, no lo hacía del todo mal, pero a la gente no le gustaba. De manera que cuando contrataban al mariachi le decían a mi padre: ‘...y por favor, no traiga usted al del pito ese...’ (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Ya en 1914 Silvestre ensayaba a tocar las canciones mexicanas más en boga en su primer violín, un instrumento de los llamados ‘de carrizo’. [...] ‘Algunos sonos’... ¡aquellas sí eran canciones...! ‘La primera canción que toqué —nos dice Silvestre— fue El limoncito... ¡y cómo recuerdo *La Adelita*, *Joaquinita*, *La cucaracha*, *La Valentina*, *Cuando salgo a los campos me acuerdo*, *Oyes, María*...! Pronto dominé el violín y mi padre me incorporó al mariachi” (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4). [...] muy por separado de su padre lo enseñaba [en el estilo mariachero del violín] el maestro Albino Torres, quien también le enseñó la profesión de sastre” (Cervantes Ayala, 1973: 2).

Silvestre también le pidió instrucción musical al violinero Santiago Alcaraz, quien se incorporaba eventualmente al Mariachi Vargas a principios del siglo XX.

“Silvestre era sastre y le decía a mi papá: ‘Enséñame, Greñas’ —Ése era el apodo de mi padre”! (Manuel Alcaraz Figueroa, entrevista de 2007).

Por fin, en 1921, Silvestre Vargas Vázquez (1901-1985) se integró como violinero al mariachi de su padre, quien todavía era músico de tiempo parcial, ya que su ocupación principal era la de campesino.

Las preferencias eran siempre para el Mariachi Vargas de Tecalitlán, porque se suscitaban fuertes controversias sobre el estilo de Tecalitlán y el de Cocula. ‘Naturalmente ganábamos —nos dice Silvestre Vargas— pues nuestro ritmo siempre fue más alegre y le llegaba más a la gente. Además, el arpa, y tocada por aquel inmenso arpista [Manuel Mendoza], no tenía rival’ (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Eran de verse aquellas fiestas, en los grandes patios abajeños. Se barría y se regaba perfectamente y las sillas y bancas se alineaban en derredor del gran patio. En uno de los sitios más visibles se colocaba el mariachi. Y a una señal del dueño de la casa, el mariachi atacaba una obertura. Sí, oyó usted bien, una obertura, el mariachi tenía las suyas. [...] sus propias oberturas, es decir, sonos abajeños más complicados, que requieren un verdadero virtuosismo en los ejecutantes. Así tienen ustedes sonos-oberturas tan hermosos y difíciles como *El son del cuatro*, *Las noches de luna*, *El revientaesquinas*, *El pasajero*, *Los arrieros* y muchos más...

Tras la obertura venía propiamente el baile. El baile era auténticamente popular, pues el mariachi fue siempre para alegrar las fiestas de los pobres, de los humildes. Bodas, bautizos, santos, y cuanta ocasión tenían las buenas gentes de la tierra abajeña para celebrar un ‘fandango’ corrían por cuenta del mariachi. El mariachi lo era todo: tocaba, cantaban sus componentes. Lo único que no ponía el mariachi eran los bailarines, para eso estaban los de la fiesta. Sentados en las sillas o bancas alrededor del patio, esperaban la primera pieza para bailar y corrían como desesperados hacia la muchacha que más les agradaba, a fin de que nadie se les adelantara. La invitaban cortésmente y pasaban al patio para zapatear los sonos [...] porque entonces era diferente [...] no se bailaba abrazados [...] las costumbres no lo permitían, de suerte que el orgullo de cualquier galán consistía en escoger a la mejor bailarina y con ella repiquetear el jarabe ranchero. La competencia era dura y se inventaban pasos con qué asombrar a la concurrencia y dejar atónitas a las muchachas. Había que ver aquel jarabe típico de *La costilla*. Se alineaban en el suelo tres, cuatro, diez sombreros. La mujer se colocaba en un extremo de aquella fila de sombreros y el hombre en el otro, y empezaban a tejer sus pasos entre los sombreros de anchas alas. Aquello era hermoso, señor, aquello era hermoso [...]. Había muchos otros bailes: *La botella*, que se ha hecho internacionalmente famoso.



Nuestra vida —continúa Silvestre Vargas— era tranquila y feliz, dedicados como estábamos a alegrar las fiestas de la comarca. Para entonces nuestra fama ya cundía por todo el estado. ‘Nadie como los de Tecalitlán’, decían los entendidos cuando se hablaba de mariachis (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1 y 4).

El mariachi era ‘lírlico’, es decir, sus miembros no habían cursado música, sino que tocaban ‘de oído’. ‘...recuerdo —nos dice Silvestre Vargas— que en una ocasión ensayábamos *La del pañuelo rojo*. Como la base era el arpa, los demás le decían que afinara en la ‘mí’. Habían oído que en ese tono estaba la composición, pero no tenían idea de qué cosa era esa ‘mí’ de que se hablaba’ (*ibidem*: 4).

La versión musical y letrística de la primera etapa del mariachi Vargas era tan sólo una adecuación de la tradición regional del mariachi “del sur de Jalisco”, tanto en lo referente a la música como a las letras de las piezas. Por la ubicación de Tecalitlán, esta micro-tradición era compartida en buena medida por músicos de los vecinos estados de Colima y Michoacán. La designación de jalisciense para esa música corresponde a una arbitrariedad de límites de entidades políticas, los cuales han sido variables a través de la historia. De hecho, la nueva población de Nuestra Señora de Guadalupe de Tecalitlán había sido fundada en el último cuarto del siglo XVIII como dependiente de la Alcaldía Mayor de la Provincia de Colima (Pérez Ponce de León, 1979 [1777]: 184-186 y 207). Se afirma que “[...] los fenómenos colectivos, denominados folclóricos, evolucionan en un plano autónomo que es independiente de la geografía, de la organización política, de la organización diocesana, de la diferenciación económica, del dialecto; dichos fenómenos obedecen leyes que, de manera sumaria, se pueden llamar sin duda sociológicas, pero matizadas de manera singular” (Van Gennep, 2001 [1933]: 137-138).

Segunda etapa del Mariachi Vargas: 1930-1954

Mariachi de transición hacia músicos de tiempo completo, dedicado a las giras, asociado luego a los medios de comunicación masiva. Pronto estableció su residencia en la ciudad de México, aunque sus integrantes

regresaban periódicamente a su lugar de origen. Nunca fue parte de la tradición de la Plaza Garibaldi, pues buscó manejarse en ambientes elitistas. Acompañaba a cantantes afamados o incluía por su cuenta a un cantante solista. Entre sus integrantes se contaban cada vez más músicos no originarios de Tecalitlán; todavía Gaspar Vargas, el fundador, aparece como guitarrero, si bien es retirado del conjunto en 1950. Era una etapa compleja, en la que se sucedían una serie de cambios que conducían progresivamente al Mariachi Vargas desde el campo del mariachi tradicional al ámbito del mariachi moderno.

En los años 1928 a 1930 íbamos a [las] ciudades cercanas de Tuxpan, Tamazula, Ciudad Guzmán, y a la capital de Colima. Cuando se terminaban las fiestas religiosas en Guzmán en seguida eran las de Colima. Así pasaron dos o tres años (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcacano (eds.), 1991: 3).

Llegó la oportunidad de que trabajaran en 1930 en [la ciudad de] México, por orden del general Vicente González, Jefe de Operaciones en Colima, quien los contrató para representar al mencionado estado en una fiesta que se hizo en el ya desaparecido islote del Lago de Balbuena, donde ahora está el Deportivo Venustiano Carranza. Fue para un banquete de gran fiesta que se le ofreció al general Plutarco Elías Calles a su regreso de un viaje por Europa. La fiesta que se ofreció al general Calles tuvo la representación del folclore de [los] 27 estados de la república mexicana, la ofreció el entonces presidente [...] Pascual Ortíz Rubio. Lo más típico y más localista de cada lugar de la república estuvo presente (Cervantes Ayala, 1973: 3).

El ingeniero Francisco Yáñez, de la RCA Victor, les ofreció apoyo para que realizaran grabaciones. “...pero esto no sucedió [...] y volvió el grupo al salario de los cincuenta centavos en Tecalitlán (Cervantes Ayala, 1973: 3).

En 1931, decidieron ir a la aventura a Tijuana, contratados por un empresario. “Manuel Mendoza no quiso ir porque ya estaba de edad avanzada. Es por eso que se invitó a Francisco Álvarez, un arpero de Tamazula” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcacano (eds.), 1991: 3). “Primero irían a

Manzanillo y de ahí un barco los transportaría a cumplir su contrato. El barco, cuyo nombre era El Zauzal [...], era un barco de carga propiedad del general Abelardo L. Rodríguez [1889-1967], y capeó tal tormenta que tuvieron que ir a parar a la Isla de Cedros antes de llegar a su destino” (Cervantes Ayala, 1973: 3). “Llegando al puerto de Ensenada, seguimos por tierra a Tijuana” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).

Esa ciudad fronteriza vivía en aquella época un auge turístico, propiciado por la “ley seca” vigente (de 1920 a 1933) en los Estados Unidos, que prohibía la elaboración, transporte, venta y consumo de bebidas alcohólicas. Allí el grupo de cinco músicos (tres violines, guitarra quinta de golpe y arpa) se presentó con un traje de manta, sombrero de soyate, paliacate en el cuello y ceñidor a la cintura, atuendo que no correspondía a la ropa que portaban cuando tocaban originalmente en su pueblo. “Although the group [...] would have preferred charro suits similar to those worn by mariachis today, this was the best uniform they could afford at that time” (Clark, 2002: 3). [“Aunque el grupo [...] hubiera preferido un traje elegante de charro, parecido a los que utilizan los mariachis en la actualidad, ése era el mejor uniforme que estaba disponible para sus recursos en aquel momento” (Clark, 2002: 3)]. Allí “...el grupo ganaba diez dólares diarios, permanecieron tres meses consecutivos en Tijuana” (Cervantes Ayala, 1973: 3).

Regresamos por tierra atravesando una parte del desierto de Sonora, rumbo a Tepic, en una de aquellas primeras camionetas que se utilizaban para transportar gente. En el trayecto llegamos a una hacienda llamada Mojarras, donde se encontraba una familia de Tecalitlán. Al día siguiente, después de unas horas de descanso, seguimos rumbo a Guadalajara. Llegando allí ya cada quien tomó su camino [...] hasta que estuvimos reunidos en Tecalitlán (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcíacano (eds.), 1991: 4).



Fotografía 3. Mariachi Vargas de Tecalitlán, Tijuana, 1931.

En 1933 el tesorero Silvestre Vargas, ya a cargo de la dirección del mariachi, dotó de uniforme a su grupo de siete elementos (cuatro violines, guitarra séptima, guitarra quinta de golpe y arpa), con una versión del traje de charro campero. “Después —ya que regresaron de la frontera— sí vistió a su mariachi de charros, pidiéndole prestado [dinero] al presidente municipal de Tecalitlán y pagándole con serenatas en la plaza” (Jonathan Clark, entrevista de 2007). Al año siguiente triunfaron en el concurso de la Primera Feria Regional de Guadalajara.

[...] mi padre me encomendó en 1932 que me hiciera cargo del mariachi y lo reorganizara. Así lo hice, fundiendo [a finales de 1934] en el mariachi los elementos de Tecalitlán con lo propio de Cocula, y lo aumenté a ocho elementos: cuatro violines, arpa, guitarrón, vihuela y guitarra de golpe o mariachera (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4).

El Mariachi Vargas tocó dos meses allí en Jalisco, durante la campaña electoral de Cárdenas; anduvieron por todos los ranchos y les pagaban dos pesos al día a cada músico; ellos estaban acostumbrados a tocar generalmente por trueque: por ejemplo, para una boda les pagaban con marranos, costales de frijol y de maíz (Miguel Martínez Domínguez, entrevista de 2007).



Fotografía 4. Mariachi Vargas de Tecalitlán con el presidente Lázaro Cárdenas, ciudad de México, 1934.

En 1934 tocaban de fijo en la ciudad de Colima y fueron contratados por el gobernador de Jalisco, Sebastián Allende, para ir a amenizar la toma de posesión presidencial del general Lázaro Cárdenas del Río (1895-1970).

[...] fuimos la sensación. Alternamos con la Banda de Policía, la del Estado Mayor Presidencial y la Típica de la Ciudad de México, que dirigía don Miguel Lerdo de Tejada. El público nos aplaudió frenéticamente y don Miguel se mostró no solamente sorprendido, sino que puso todo su empeño en que el público nos conociera. Recuerdo muy bien cuando nos llevó a la presencia de don Emilio Azcárraga, en las calles de Ayuntamiento. Don Emilio, así que escuchó al maestro Lerdo de Tejada,

nos llevó al Estudio 7 de la XEW. El resultado fue un contrato con la poderosa radiodifusora y nuestra actuación inmediata en muchos programas (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4).

Esta visión retrospectiva corresponde a un tono triunfal exagerado, ya que en 1940 sólo tenían un programa radiofónico de 15 minutos cada quince días.

El conjunto se quedó definitivamente en la capital mexicana, y con el auspicio del presidente Lázaro Cárdenas obtuvo trabajo estable en la Jefatura de Policía del Distrito Federal, bajo las órdenes de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), director de la Orquesta Típica de la Ciudad de México. “Fue el propio Miguel Lerdo de Tejada quien nos entregó un nombramiento



como Conjunto Oficial de la Policía, puesto que desempeñamos durante veinte años tres meses y quince días” (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 4). “El sueldo que ganábamos no era suficiente para vivir, pero era un respaldo” (Nicolás Torres Vázquez, *apud* Clark y Garcacano, 1991: 7).

¿Por qué este mariachi fue apadrinado por Miguel Lerdo de Tejada? A finales de la década de 1920, el musicólogo Rubén María Campos (1871-1945), destacaba en estos términos la trayectoria de este notable músico:

La labor que durante muchos años ha desarrollado don Miguel Lerdo de Tejada, popularísimo compositor y director de orquestas típicas mexicanas, merece una nota especial [...], pues con su entusiasmo siempre juvenil, ha contribuido poderosamente a la propagación del buen gusto para poder apreciar el encanto de nuestra música folklórica. Ha formado durante un cuarto de siglo importantes orquestas típicas de instrumentos regionales; ha seleccionado cuidadosamente tanto el personal de sus orquestas como el repertorio de la música que ejecuta siempre con general aplauso. Su labor como compositor le ha dado una popularidad difícilmente alcanzada por otros músicos; y en pleno triunfo ha desplegado las galas de nuestra música vernácula ante la admiración de propios y extraños, y es el fundador de los grandes conjuntos vocales y orquestales que han sido el coronamiento de la canción mexicana y del jarabe nacional (Campos, 1928: 155).

¿Por qué este personaje de la música mexicana no promovió antes, desde 1925, al mariachi de Concho Andrade, a quien escuchó en la casa del diputado federal jalisciense Ignacio Reynoso y de cuyo conjunto anotó varios sones para adaptarlos a su Orquesta Típica? (Ignacio Reynoso Solórzano, *apud* Méndez Rodríguez, 1999 [ca. 1960]: 84). ¿Por qué no apoyó desde 1931 al mariachi de Cirilo Marmolejo, a quien dirigió musicalmente en la película *Santa?* (Méndez Rodríguez, 1999: 161). Una razón puede ser que estos dos mariachis representaban el estilo (pueblerino, pero un tanto lento) y la dotación (sin arpa) del centro de Jalisco, aunque el primero había incorporado un clarinete y el segundo, entre otros aerófonos, instrumentos de pistón.

En esas fechas Lerdo de Tejada ya era reconocido como el director de orquesta típica mexicana más importante, pues había actualizado su agrupación musical desde 1901 y la mantuvo en activo hasta su fallecimiento, cuarenta años después, en 1941. Es probable que haya escuchado en 1907 a “la mariachi” (el “mariachi reforzado”, según Sánchez Flores) en la fiesta de Chapultepec. De hecho el maestro había participado también en la Garden Party porfiriano: “En otra canoa iba, ostentando lujosos trajes de charros, el grupo artístico que constituye la Orquesta Típica Lerdo de Tejada, dejando oír sus deliciosas piezas que tan populares han hecho a esos artistas” (Morales y Caballero, 1908: 118). Mientras se consumía el buffet en la Calzada de los Poetas del Bosque de Chapultepec, “...music was discoursed by an orchestra of charro players under the direction of a charming gentleman in white charro dress with the whitest of zarapes and the most superb of sombreros [...una orquesta de músicos charros interpretaba música bajo la dirección de un encantador caballero en traje blanco de charro con el más blanco de los zarapes y el más soberbio de los sombreros]” (*The Mexican Herald*, 3 de octubre de 1907: 1).

Las orquestas típicas tenían dotaciones instrumentales variadas: unas estaban integradas exclusivamente por salterios, otras constaban sólo de instrumentos de cuerda y unas más combinaban los cordófonos con aerófonos de metal y de madera. Había tres formatos principales en cuanto a dimensión: la versión abreviada (de entre cinco y diez elementos), la versión media (hasta quince elementos) y la versión ampliada (de más de veinte elementos).

Es pertinente resaltar que la instrumentación del Mariachi Vargas que se arraiga en la ciudad de México a partir de 1934 es parecida a la de la Orquesta Mariachi, que había sido conformada y enviada por el gobierno del estado de Jalisco en 1907 para participar en las fiestas en honor del secretario de Estado estadounidense Elihu Root, en Chapultepec (Jáuregui, 1990: 30-32). En especial destaca la duplicación de instrumentos de la armonía (guitarra quinta de golpe y vihuela) y del bajo (arpa y guitarrón). Según el testimonio de Jesús Rodríguez de Híjar, esa dotación ins-



trumental no la tenía ningún otro mariachi de la década de 1930 en la ciudad de México (Entrevista de 2007).

Nuestra hipótesis es que, por su semejanza instrumental con la Orquesta Mariachi de 1907, Lerdo de Tejada aceptó al conjunto de Silvestre Vargas como una versión reducida —aunque original, por su sonido rústico— de las orquestas típicas que había manejado por más de treinta años y, en consecuencia, le dio su lugar. De hecho él fue un decidido promotor del Mariachi Vargas en sus primeros años en la capital de México.

Esta conversión entre la orquesta típica y el mariachi no sólo era icónica (a través del traje de charro) y temática (por el recurso a la música vernácula mexicana), sino que también ocurría en un flujo a través de los ejecutantes.

Varios de los violines del Mariachi Tapatío [de José Marmolejo, en la década de 1930 para las actuaciones en la radio y para las grabaciones de discos] eran músicos de la Orquesta Típica Lerdo de Tejada; la mayoría de sus violines tocaban en esa orquesta. Luego los mariacheros se iban a Garibaldi y se completaban con otros violines de por allí [para tocar en la 'laica'] y los violines de orquesta se regresaban a la 'típica' (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Según Jonathan Clark, también deben haber influido para impresionar a Lerdo de Tejada ciertas características del Mariachi Vargas, como el buen sonido del conjunto, la sincronía en que se movían los arcos de los violines, la disciplina y puntualidad que imponía su jefe, así como la ambición y tenacidad que exhibía Silvestre Vargas y, en especial, el hecho de que haya sido abstemio (Entrevista de 2007).

Otra determinación fundamental para el éxito del Mariachi Vargas en la ciudad de México es que llegó en 1934, al inicio de la gestión presidencial de Lázaro Cárdenas del Río, quien era originario de Jiquilpan, Michoacán, en donde la tradición mariachera comparte rasgos comunes con la de Tecalitlán, pues se trata de conjuntos de arpa grande con un estilo rápido y vibrante. “La administración de Cárdenas subvencionó a grupos musicales típicos como nunca antes en la his-

toria del país, y la inauguración de ese periodo coincide con la llegada de Vargas a la capital” (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

El Mariachi Vargas inició en 1935 sus presentaciones radiofónicas en la estación XEW, en donde conoció al compositor Manuel Esperón; grabó su primer disco (con la canción *El Buque* y el son *El Tren*) en 1937 y participó por primera vez en cine en la película *Así es mi tierra* (1937), estelarizada por Mario Moreno, *Cantiflas* (1911-1993). Su primera gira internacional fue a La Habana, en 1938.

En 1940, exigido por el nuevo estilo del mariachi moderno, ante el acoplamiento que se iba logrando entre el mariachi con trompeta y la canción ranchera de esa época, Silvestre Vargas tuvo que ceder e incorporó tardíamente, en comparación con otros conjuntos, al trompetista Miguel Martínez Domínguez, mariachero de la Plaza Garibaldi —quien tocaba de manera eventual con Concho Andrade en *El Tenampa*—; no obstante, su mariachi nunca desechó el arpa.

Entonces el Mariachi Tapatío de José Marmolejo eran los gallones: pasaban en la XEW los lunes, miércoles y viernes. La radio era un impulso muy fuerte y estaba de moda. Vargas sólo tenía en esa estación un programa cada quince días y no les ajustaba el sueldo como músicos de la policía: les pagaban un peso al día y a Silvestre dos cincuenta. Vargas sí se escuchaba muy bonito su grupo, ordenaba los violines primero, segundo y tercero muy bien, fraseaban igualito; luego traía un arpero que era un lobo pa'l arpa; era un mariachi muy bien acomodadito, lo que sea de cada quien. Entonces don Emilio Azcárraga le dijo a Silvestre: ‘A mí me gusta el mariachi con trompeta, para mí se oye alegre. En Tlaquepaque me tocó un mariachi con trompeta, el de Rafael Virgen; se le oye con cuerpo, se le oye bonito. Mi trabajo es vender música por el radio; mira todas las cartas que llegan apoyando al Mariachi Tapatío, pidiéndole canciones, y ve las pocas que le llegan al tuyo. ¿Por qué no le metes una trompeta a tu grupo?’ Pero Vargas no quería meter trompeta a su mariachi, ¡menos su papá!: para él era un sacrilegio que el mariachi tuviera trompeta. Pero ya que no les quedó de otra, Silvestre Vargas primero trajo un trompetista militar de Guadalajara, muy bueno, pero no lo aceptó Amado C.



Fotografía 5. Orquesta Típica Esparza Oteo, Chicago, 1932.

Guzmán, director artístico de la XEW, al que le decían El Führer. Luego trajo uno de Puebla, que tocaba en danzones, y tampoco funcionó. Entonces en El Tenampa ya había tres mariachis con trompeta: yo con “mi perrada”, el mariachi de don Luis (nosotros éramos de los que tocábamos afuera del Tenampa); otro grupo con un señor trompetista que le decían don Pedrito el Cortado, porque tenía una cicatriz en la boca, era de Tlaxcala; y el mariachi de don Concho Andrade, que era el que tenía la planta en el mero Tenampa y tenía como trompetista a Candelario Salazar, hermano de Jesús Salazar, el trompetista del Mariachi Tapatío. Yo tocaba por semanas con el mariachi de don Concho cuando me solicitaba, porque se ponía muy borracho por días su trompetista. Vargas me tuvo que rogar, porque su grupo no era famoso entonces. Le exigí diez pesos por adelantado, que entonces era un dineral, por ir a presentarme a la prueba en la XEW, a sabiendas de que no me iban a aceptar. Pero —para mi sorpresa— sí me quisieron, porque yo ya era mariachi y estaba adaptado a los violines, yo ya estaba hecho a los mariachis: se trata de que se oigan los violines, no tratar de taparlos con la trompeta. El público, el pueblo, no quería la trompeta; las cartas y los telefonemas que llegaban a la XEW pedían que quitaran la trompeta; la gente de los pueblos no la querían porque ellos conocían el

mariachi como era por allá en Jalisco, Zacatecas, Nayarit, Colima, todo eso. Azcárraga dijo: ‘Vamos dándole un tiempo prudente a la trompeta, y si no la vamos a tener que quitar’. A fuerzas de oírlo, a la gente le acabó gustando; poco a poco, los que no conocían al mariachi, los de acá de las ciudades, fueron aceptando la trompeta (Miguel Martínez Domínguez, entrevista en 2006).

El Mariachi Vargas también fue acompañante musical —aunque en varios casos no el inicial— de los cantantes protagónicos del género bravío y ranchero, como Lucha Reyes (1906-1944), Jorge Negrete (1911-1953), Pedro Vargas (1906-1992) y Pedro Infante (1917-1957). Durante su segunda etapa difundió una tradición musical jalisciense, pero también colimense y michoacana, sin que por ello representara la amplia variedad de las tradiciones mariacheras de Jalisco, en especial las correspondientes a la zona alteña y a la región norteña de los cañones, las cuales se entrecruzan con las de los estados vecinos de Nayarit, Zacatecas y Aguascalientes. Sobre todo, el Mariachi Vargas comenzó a ejecutar también música no originaria de la tradición mariachera, proveniente de otras regiones de México (*El Buque*) o que había sido compuesta en la

ciudad de México (*Los Tarzanes*) —en varios casos por músicos de nota, no necesariamente originarios de Jalisco (*¡Ay Jalisco, no te rajes!*)—, para ser difundida por los medios de comunicación masiva en calidad de campirana. Aún en el caso de los sones se necesitaba recortarlos, porque la duración permitida en los discos o en los programas radiofónicos era menor de tres minutos. “Don Gaspar tronaba enojado: ‘¡Estamos despedazando los sones!’” (Miguel Martínez Domínguez, entrevista de 2007).

En 1944, Rubén Fuentes Gasson, talentoso músico “de nota” originario de Zapotlán el Grande (Ciudad Guzmán, 1926) y formado desde niño por su padre en el violín y por su madre en el piano, ingresó por accidente al Mariachi Vargas como violinista, y a la postre se convirtió *de facto* en su director musical. Fuentes aprendió de Silvestre Vargas la tradición de los sones mariacheros y de Manuel Esperón la tradición compositiva nacionalista, utilizada en películas y discos. Fuentes dio perfil al estilo comercial definitivo del Mariachi Vargas, que terminó por convertirlo en mundialmente famoso, a través de innumerables discos, películas, giras y programas de radio y televisión. Varios de sus integrantes se vieron obligados a retirarse, porque no compartían la intención modernizadora de Fuentes, se mantenían en la perspectiva de los mariacheros tradicionales. Ése fue el caso del mismo fundador del conjunto, don Gaspar Vargas.

Don Gaspar tocaba los sones como nadie, los gozaba a un extremo. Y le daba redobles a la guitarra quinta por todos lados y muy bien puestos: le buscaba la forma de cómo adornar el son. Improvisaba al momento como un *jazzista* (Rigoberto Alfaro Rodríguez, entrevista de 2007).

Gaspar Vargas pertenecía a otra época, era de lo más primitivo, su vocabulario armónico era sumamente limitado. Un mariachi tradicional con arpa no requiere muchos tonos. Principalmente él sabía en la guitarra de golpe tónica dominante y subdominante, porque los sones rara vez tienen un tono menor. No tenía sofisticación ni complejidad armónica, él era un mariachi de antaño. Ésa fue una de las razones por las que lo sacaron del grupo [en 1950] (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Gaspar Vargas era bueno pa’ tocar [la guitarra] quinta, ese señor era muy bueno pa’ tocar los sones. Pero ese señor era muy chistoso, cargaba una daga. ‘Ai en Sayula hay una fábrica donde hacen esas dagas. Lo sacaron del Mariachi Vargas porque los elementos que traían eran buenos pa’ tocar. Él era un señor de esos rancheros; él era, pues, de antigüedad. A los elementos ésos no les gustaba lo que hacía el señor: iban a trabajar a las casas y el señor tocaba con una dagota, le salía la cacha de la cintura y ahí recargaba el pescuezo de la guitarra quinta (José Refugio Hermosillo, entrevista de 2007).

La situación era que ya los elementos del Mariachi Vargas tenían que esmerarse; el comportamiento era con educación. Pero el señor era rebelde; el deseo de Rubén Fuentes era que el mariachi se puliera y don Gaspar no quería aceptarlo. Él quería conservar las formas en que él estaba acostumbrado; era tajante en sus ideas, era una persona cerrada y con falta de preparación; en lo musical, él era de los sones, canciones rancheras y polkas. Pero entonces la situación del Mariachi Vargas era sobresalir, dar una impresión de preparación y de pulcritud (Juan Linares Olivares, entrevista de 2007).

Al arpero Arturo Mendoza le tocó darle las gracias. A don Gaspar hasta le temblaba el bigote de coraje, cuando se lo dijo. Le reclamó, airado, a Mendoza que él antes le había prestado dinero (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Era muy violento don Gaspar, era muy pelionero. Llegó a sacarles la daga a varios de los músicos del Vargas. Él tocaba siempre apartado, en una orilla del grupo, no se ponía junto a la vihuela y la guitarra, como se acostumbraba. Don Gaspar tenía mucha amistad con Miguel Díaz, también hizo amistad con Marcelino Ortega del Mariachi Perla de Occidente; ellos lo llevaban a trabajar de vez en cuando, pero sobre todo llevaban a don Gaspar para que les dijera los sones. También se lo llevaban a trabajar con el Mariachi de Arcadio Elías (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Entonces, viendo que el Mariachi Vargas ya no era lo que él conoció, don Gaspar hizo su grupo, “juntó su bola”, metió jóvenes y gente que ya sobresalía en el mariachi. Llegó a trabajar en un restaurant que se llamaba Cocula, en Ribera de San Cosme. Se metió en restaurantes y trabajos particulares (Juan Linares Olivares, entrevista de 2007).

Le pasaba trabajos Silvestre, le ofrecía centros nocturnos. Nos llevaba a películas que le pasaba don Silvestre. Estuvi-



mos en el restaurant Cocula y luego en El Abajeño. Acompañábamos a La Torcasita en el Riverol. Por cierto que el mariachi traía trompeta, entonces se usaba nomás una trompeta. Pero don Gaspar no sabía nada de música [moderna]; yo le preguntaba luego de los boleros que salieron con Pedro Infante y él me decía “Échale primera y segunda”. Lo despedimos en 1957, porque el grupo ingresó al Ballet Folklórico Nacional de Amalia Hernández, entonces ya con el nombre de Mariachi Anáhuac bajo la dirección de Cuco Gómez (Eliseo Pantoja Razo, entrevista de 2007).

A raíz de esa situación, don Gaspar fue invitado por su hijo a tocar eventualmente con el Mariachi Vargas y ya octogenario de vez en cuando asistía a los ensayos del conjunto. Según Baqueiro Foster, a mediados de la década de 1960, “...el fundador, don Gaspar, que ya va para los 90, todavía está atento a las últimas evoluciones [del mariachi que dirige con mucho éxito su hijo, Silvestre], aunque sigue fiel a las formas que él conoció en sus tiempos” (1965: 33).

El grupo estaba integrado por músicos del sur de Jalisco procedentes tanto de Tecalitlán, como de Zapotlán el Grande, Zapotiltic, Tamazula y Atoyac; por lo tanto, los ejecutantes se adaptaban desde la tradición original a la nueva versión comercial del “sonido mariachi”, a la que ellos darían en buena medida el toque estandarizado definitivo. Es notable que, al ejecutar sonos, no incluían como vocalistas a los artistas famosos, sino a voces del mismo grupo. Desde la llegada de Fuentes, como compositor y arreglista, se inició la imposición de patrones asociados a la música escrita; junto con el ajuste en la duración, se organizaron las partes de cada son adecuándolas a determinado número de compases, asimismo se estableció una manera uniforme de ejecutar la armonía con el fin de lograr una versión predecible. De hecho el trompetista Miguel Martínez inició su aprendizaje de solfeo y luego, en la Escuela Libre de Música, tomó clases con un maestro de la orquesta sinfónica, Luis Fonseca Zavala (1904-1980)

Un notable testimonio musical de esta segunda época encuentra en el disco compacto *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947* (Mexico's Pioneer Mariachis, 3, Arhoolie Productions CD 7015, El Cerrito, California, 1992).

Tercera etapa del Mariachi Vargas: 1954-1975

Mariachi diseñado a partir de los requerimientos de los medios de comunicación masiva y con base en la técnica musical letrada, pero que conserva un arraigo mariachero a través de los sonos y el sentido lírico de sus integrantes. Mantuvo una oriundez jalisciense en la mayoría de ellos, pero el reemplazo de los músicos se realizó omitiendo las consideraciones familiares o de amistad. Debido a su avanzada artritis, Silvestre Vargas se vio obligado a retirarse paulatinamente como ejecutante a principios de la década de 1960. Quedó como emblema del grupo y sólo se encargaba de “echar los gritos” en las grabaciones para los discos.

Una vez que Rubén Fuentes estableció arreglos melódicos novedosos para huapangos, rancheras, boleros, vales y algunos sonos, también puso partes más agudas para el violín; como él tenía una formación técnica en ese instrumento, sabía las siete posiciones. Pero Silvestre no podía dar esas tesituras, pues no tenía seguridad en las posiciones superiores del violín. Entonces, si se necesitaba subir el violín, él tocaba una octava abajo. Él sabía que si trataba de tocar en la tesitura donde estaba el violín de Rubén Fuentes, se iba a desafinar (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

En 1954 Rubén Fuentes se retiró como ejecutante del Mariachi Vargas, ya que su fulgurante éxito como compositor y arreglista lo había promocionado como director artístico de la compañía disquera RCA Victor. Temporalmente tomó la dirección José Contreras Méndez (Tamazula, 1922-1990). Proveniente del Mariachi Perla de Occidente, Jesús Rodríguez de Híjar, nacido en Tequila en 1929, ingresó en 1954 al Mariachi Vargas, como violinista y ascendió a director musical en 1955. Pero él ya había tocado con el Vargas desde 1948, invitado como violinista que suplía a Rubén Fuentes en determinados servicios como músicos de la Policía del Distrito Federal o como refuerzo del grupo para las grabaciones.

Es manifiesta en el mismo Silvestre Vargas la contradicción entre los recuerdos de la tradición original del mariachi en Tecalitlán y el repertorio que su mariachi “monumental” ejecutaba por aquellas épocas.



[...] ahora algunos mariachis se meten a interpretar oberturas clásicas, invadiendo un terreno que no les corresponde. Porque para eso, para las oberturas clásicas, están las orquestas. El mariachi, sobre todo el auténtico mariachi, que respeta sus más puras esencias, ése no toca sino sus propias 'oberturas', es decir, sones abajeños más complicados, que requieren un verdadero virtuosismo en los ejecutantes (Silvestre Vargas, *apud* Orfeón Videovox, s. f. [1963]: 1).

Debido a sus compromisos de exclusividad con ciertas disqueras, el Mariachi Vargas tuvo que aparecer con otros nombres (Mariachi Guadalajara, Mariachi Jalisciense de Rubén Fuentes o Mariachi Los Mamertos, entre otros seudónimos) para estar en posibilidad legal de grabar con otras firmas. En determinado momento, el Mariachi Guadalajara se independizó de Silvestre Vargas y cambió su nombre a Mariachi América de Alfredo Serna.

La crítica musical especializada de la década de 1950 (*Melodías mexicanas*, *Cancionero mexicano* y *Álbum de oro de la canción*, entre otras revistas) —si bien destaca al Mariachi Vargas de Tecalitlán, junto al Mariachi Perla de Occidente, al Mariachi Santana, a Los Huicholes Musicales, al Mariachi México de Pepe Villa—, nunca le otorgó un título de primacía, ya que, a lo sumo le añadió el calificativo de “mexicanísimo” en las páginas específicas de propaganda comercial pagada. Aunque en un artículo sobre Rubén Fuentes se menciona que “...el conjunto de Silvestre Vargas [...], a la fecha, puede considerarse como el mariachi mejor de México, por lo tanto el mejor del mundo entero” (*Álbum de oro de la canción*, IV, 57, 1952: 325). En 1958, al conmemorarse los 60 años de la fundación del grupo, la propia compañía disquera que publicó sus grabaciones (RCA Victor), con claros fines de mercadotecnia, comenzó a incorporar al nombre del Mariachi Vargas de Tecalitlán el calificativo de “El mejor mariachi del mundo”. Sin duda, para tal decisión había incidido, por un lado, que el propio Rubén Fuentes era entonces el director artístico de la RCA Victor y, por otro, el que la empresa metalúrgica alemana Krupp, al reinaugurar sus instalaciones (tras la derrota de Tercer Reich en 1945), había invitado al

Mariachi Vargas a participar en las fiestas que tuvieron lugar en Múnich (Baqueiro Foster, 1965: 34); igualmente, que en 1958 el gobierno del estado de Jalisco le haya otorgado a Silvestre Vargas la medalla “José Clemente Orozco”.

Sin embargo, resulta significativo que el año siguiente, la etnomusicóloga ruso-estadounidense Henrietta Yurchenko, en una nota sobre “The most popular forms of mexican mestizo music” para *The American Record Guide*, presentara una reseña en la que no daba prioridad a ninguno de los mariachis involucrados:

Capitol has released three LPs of Mariachi music: *Sones Mexicanos* (T-10135), *Mariachis de México* (T-10035) and *Mexican Rancheras* (T-10102). The first two feature ‘El Mariachi México’, an excellent professional group, assisted on the first record by the Trío Aguillillas and soloist Antonio Maciel. Dora María is the fine featured singer on the second disc. On the third record, Capitol presents a small ensemble known as ‘Los Centauros’ with Dora María as soloist again.

Also recommended is a Victor release (LPM-1348), *Mariachi Vargas de Tecalitlán*. All the Mariachi bands mentioned above are well-known performers of radio, TV, and movies (1959: 540-542).

[Capitol ha lanzado tres LP de música de mariachi: *Sones Mexicanos* (T-10135), *Mariachis de México* (T-10035) y *Mexican Rancheras* (T-10102). Los dos primeros están ejecutados por “El Mariachi México”, un excelente grupo profesional, asistido en el primer disco por el Trío Aguillillas y el solista Antonio Maciel. Dora María es la excelente cantante del segundo disco. En la tercera grabación, Capitol presenta un pequeño conjunto conocido como “Los Centauros” con Dora María también como solista.

También es recomendable el lanzamiento de Victor (LPM-1348), *Mariachi Vargas de Tecalitlán*. Todas las bandas de mariachi mencionadas arriba son ejecutantes bien conocidos de radio, TV y películas.]

Roberto Ayala —con 20 años de experiencia en el periodismo raidofónico-musical—, entonces locutor de la XEW y editor del semanario *Selecciones musicales*, publicó en 1962 una antología titulada *Musicosas. Manual del comentarista de radio y televisión*. En el capí-



tulo de “rúbricas musicales” (entendidas éstas como la canción que los artistas utilizan como tema que los identifica en sus presentaciones), solamente aparecen enlistados dos mariachis: el Mariachi Perla de Occidente (de Marcelino Ortega), con el tema *A poco no*, y el Mariachi Vargas de Tecalitlán, con el tema *Ay Jalisco, no te rajés* (Ayala, 1962: 55).

La revista *Selecciones musicales* instituyó por primera vez en 1951, a nivel mundial, el trofeo “Disco de oro” para los artistas musicales, entre los que se incluyeron algunos ejecutantes de “música popular” (*ibidem*: 207), en realidad de “música popular”, esto es, diseñada como música popular-tradicional, pero auspiciada por los medios de comunicación masiva. El único mariachi galardonado en la década de 1950 dentro del “cuadro de honor” —en este caso, correspondiente al año 1953-1954— fue el Mariachi México de Pepe Villa (*ibidem*: 210).

En esta tercera etapa el Mariachi Vargas, bajo la conducción de Rubén Fuentes, prosiguió la depuración de las versiones de los sones y estableció un prototipo estandarizado, una forma fija del inventario comercial del “son jalisciense contemporáneo”. Fogelquist (1975: 166-300) presenta las transcripciones analíticas de 35 sones, de los cuales 30 corresponden a los arreglos del Mariachi Vargas; por su parte, Clark (2002) ha editado las transcripciones de 12 sones con los arreglos de dicho conjunto, tanto en la partitura del director, como desglosados para cada instrumento. El Mariachi México se encargaría de estandarizar las polkas mariacheras, el Mariachi de Román Palomar la música clásica ligera y el Mariachi Nuevo Tecalitlán los temas internacionales.

El Consejo Nacional de Turismo les llevó en la promoción en pro de la Olimpiada registrada en México [en 1968] y también en pro del Campeonato Mundial de Fútbol de 1970, [en] un extenso recorrido [...] desde Marruecos hasta Japón, Hong Kong, Bangkok y Singapur. [...] Pero la reacción en favor del Vargas de Tecalitlán recibida en Indonesia es lo más sensacional que haya ocurrido. Bastaron los primeros acordes de *La Negra*, cuando apareció el mariachi en el enorme estadio donde se realizaron las competencias internacionales de la

GANEF0. 150 mil personas gritaron de entusiasmo y más adelante hicieron coro de *Cucurrucú, paloma* (Cervantes Ayala, 1973: 8).

Con la supervisión de Rubén Fuentes, Rodríguez de Híjar incorporó al repertorio del Mariachi Vargas piezas de “música clásica”, baladas, y lanzó el disco *La nueva dimensión*, en el que experimentaba combinaciones rítmicas de Sudamérica (principalmente de Venezuela) junto con variantes de los sones jaliscienses y jarochos, de tal manera que lograba presentar como novedad ritmos sintéticos; incorporó asimismo composiciones de los integrantes del conjunto. A partir de estas innovaciones los acordes se tornaron más complejos, y por un tiempo *La Bikina* llegó a rivalizar con el son de *La Negra*, en tanto pieza emblemática del mariachi.

En 1968 para un “mano a mano” musical con Los Camperos, en el teatro Million Dollar de Los Ángeles, los músicos del Vargas fueron preparados por Ricardo Luna, coreógrafo del Teatro Blanquita, para desarrollar un espectáculo con desplazamientos en el escenario; de ese programa se derivó el disco *Fiesta en Jalisco* (1970).

Hacia 1973, “...la mayoría de los elementos [del Mariachi Vargas de Tecalitlán] leen música a primera vista en el papel pautado” (Cervantes Ayala, 1973: 6). Sin embargo, su director se esforzaba en que su conjunto mantuviera el sentimiento lírico: “Los sones se deben tocar sin leer nota, cuando empezamos a leer nota perdemos un poco el entusiasmo, el sentimiento. Ya no se tiene el mismo gusto” (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

En esta tercera etapa, los géneros mariacheros (sones-jarabes) constituyen todavía la mitad del repertorio del Mariachi Vargas, aunque la otra mitad de música que difunde este grupo ya no corresponde a la tradición del Occidente de México. *Poeta y campesino*, *Alma llanera*, *Barras y estrellas*, *Tu nombre me sabe a yerba* o *As time goes by* no son originarias de Tecalitlán ni de Jalisco; además, tanto el sonido del conjunto como su estilo de ejecución habían sido diseñados en la ciudad de México.

A contracorriente, Silvestre Vargas proclamaba de manera enfática en 1965 que:



Los conjuntos de mariachis deben tocar aquella música que les es propia, como los sones jaliscienses, y no oberturas o *twist*. En algunos lugares de los EE.UU. se presenta al mariachi mexicano tocando Poeta y campesino o *Las bodas de Luis Alonso*, e incluso el Saint Louis Blues. Esto hace que se vaya perdiendo el concepto original de lo que es la música de mariachi (*apud* Baqueiro Foster, 1965: 34).

El día que comenzamos a grabar *Poeta y campesino* [en 1967], Silvestre se fue enojado; él nunca quiso tocar nada de lo que había difundido el mariachi de Román Palomar. Yo quise hacer del Vargas el mejor mariachi, por eso modernicé su repertorio; pero nunca lo quité de tocar sones, porque ésa es la música auténtica del mariachi. Yo ensayé y toqué los sones por más de 20 años con Silvestre Vargas, él fue quien me los enseñó directamente en el violín (Jesús Rodríguez de Híjar, entrevista de 2007).

Cuarta etapa del Mariachi Vargas: a partir de 1975

En 1965, Silvestre Vargas se retiró como músico activo, aunque siguió gravitando en el conjunto hasta su fallecimiento en 1985, y Rubén Fuentes quedó como conductor indiscutible del Mariachi Vargas espectacular.

José Martínez Barajas (Tecalitlán, 1941), proveniente del Mariachi Nuevo Tecalitlán (de Guadalajara), ingresó como relevo de Rodríguez de Híjar en 1975, en tanto violinista y director musical del Mariachi Vargas. El grupo se había convertido en una “marca” comercial. “Es un mariachi que funciona en todos los niveles: el musical, el administrativo, el comercial, de disciplina, de elección de nuevos elementos y de aceptación por parte del público, es conocido mundialmente y representa a México” (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

La tendencia técnica de grabación que inició a finales de la década de 1960 ya estaba plenamente establecida en esta última etapa: el mariachi ya no tocaba en los estudios de las disqueras como agrupación —y menos junto con el cantante—, sino que cada tipo de instrumentos ejecutaba su parte por separado y luego se reunían las distintas grabaciones para mezclarlas, agregar la voz del cantante y producir el disco. Esa restricción técnica determinaba que los ejecutantes debían ser obligadamente músicos de nota que “toca-

ban” en su instrumento su parte de manera precisa y puntual.

Pero el estilo, el sabor ya está establecido, ya cada quien sabe lo que se quiere. Además yo siempre estoy en las grabaciones y dirijo a cada sección, a las voces, también la mezcla final y la masterización —el acabado completo— del disco. Cuando grabamos sí tocamos leyendo, pero en las presentaciones siempre se toca de memoria todo. Se tocan sones y se tocan bien, el sabor de los violines es tocar ‘de manera cantada’, con vibratos que salen de adentro del corazón (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En 1977 el Mariachi Vargas editó tres elepés de música venezolana. A raíz de los encuentros de mariachi (*mariachi conferences*), iniciados en San Antonio (Texas) en 1979, se conforma un gran movimiento en los Estados Unidos para la difusión del mariachi. En esa ocasión el Mariachi Vargas tocó por primera vez junto con la Orquesta Sinfónica de San Antonio. Dado el escaso tiempo disponible para las exhibiciones espectaculares de la clausura —las cuales se esperaban impactantes—, el Mariachi Vargas diseñó y estableció las piezas mariacheras del tipo popurrí —que había iniciado en el encuentro con Los Camperos (1968)—, en las que se sintetizan fragmentos de diversas tradiciones musicales de las regiones de México, junto con éxitos latinoamericanos y renombradas piezas internacionales. Se volvía costumbre una interpretación en la que, además de los desplazamientos coreográficos en el escenario (que también datan de *Fiesta en Jalisco*, 1970), se incluían por parte de los músicos ciertos movimientos corporales.

Los músicos del Mariachi Vargas tocaban con seriedad, no se movían, tocaban como soldados, parados, ni siquiera pestañeaban; los cantantes eran los que se movían, el mariachi nomás acompañaba. Yo ya traía un estilo de que los músicos se comenzaran a mover; ya traía yo una alegría natural con el fin de agradar. Ahora nos movemos pa’ un lado y pa’l otro, se nota un ambiente suelto y bullucioso (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En 1982 prepararon el disco *Latinoamérica y su música*, en 1986 estrenaron en el festival de Tucson

Violín huapango y en 1989 salió el disco *En concierto*, con piezas clásicas. Linda Ronstadt, cantante estadounidense de ascendencia mexicana, lanzó su disco *Canciones de mi padre* en 1987, acompañada por el Mariachi Vargas y otros grupos de los Ángeles con la dirección musical de Rubén Fuentes. Por once meses en 1988 el Vargas acompañó a Ronstadt de gira por todo el territorio de Estados Unidos. En 1991 grabó el CD *Los sones reyes. Los reyes de los sones* y en la producción *Amores, penas y desengaños* (2004) incluyó el *Son de la loba*. Su actual director calcula que en sus actuaciones se toca aproximadamente un diez por ciento de sones (José Martín Barajas, entrevista de 2007).

Necesariamente, el Mariachi Vargas tiene que iniciar su espectáculo con un pouturrí de sones. En cuanto terminan los sones, la gente pide huapangos, boleros, rancheras y lo que el Vargas está grabando ahora, sin faltar el *Huapango* de Moncayo y *Las bodas* de Luis Alonso. Ahora ya rara vez acompañamos a un artista; nuestros músicos cantan con escuela (José Martínez Barajas, entrevista de 2007).

En el caso del Mariachi Vargas de Tecalitlán, el repertorio se renueva anualmente y, en esa actualización, la mayoría de los temas son los que están en boga dentro de los gustos románticos y uno que otro que incite al baile (Sánchez, 2004: 7D).

Uno de los secretos y de las cosas más naturales en un grupo como éste, es que exista una selección de elementos [...], siendo uno de los requisitos para los aspirantes, además del dominio del instrumento y buena voz, que sea un buen lector de solfeo (José Martínez Barajas, *ápu*d Contreras, 2001: 4D).

En la actualidad la mayoría (ocho) de sus músicos son jaliscienses, dos son del Distrito Federal, pero con raíces en Jalisco, uno es de Michoacán, otro de Tijuana y uno más de Saltillo. Aunque su director es oriundo de Tecalitlán, hace varias décadas que el Mariachi Vargas está totalmente separado de la vida ritual y manifiesta desapego con respecto al pueblo cuyo nombre ostenta.

Nicolás Torres Vázquez (1910-1992) —ex-integrante del Mariachi Vargas entre 1928 y 1939, quien entonces ya

vivía retirado en su pueblo—, me contó en 1979 que hacía unos diez años que había llegado un grupo de la Radiotelevisión Italiana (RAI) a Tecalitlán con todo el equipo de cámaras, buscando al Mariachi Vargas para filmar un documental. Llegó sin anunciarse y preguntando en la presidencia municipal. Le informaron que ese mariachi hacía muchos años que ya no radicaba allí. Finalmente, filmaron un mariachi en [el vecino pueblo de] Tuxpan y entrevistaron en Zapotiltic al papá de Arturo Mendoza Villalvazo (1929-2005) —el arpista José Mendoza Cortés (1903-1990)—. Que yo sepa, se retiraron contentos y ya no fueron a la capital a buscar al Mariachi Vargas. Debe de existir un programa que preparó ese grupo de la RAI (Jonathan Clark; entrevista de 2007).

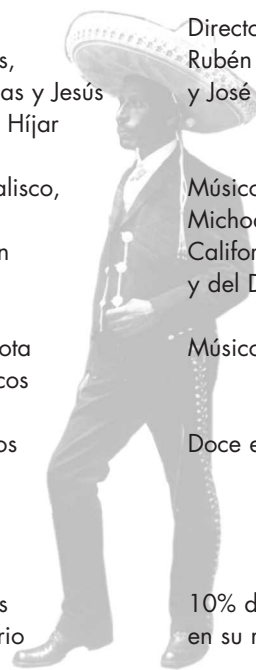
No obstante el orgullo local por el conjunto y el interés de éste por colaborar con Tecalitlán, es permanente la tensión entre las autoridades municipales y la administración del Mariachi Vargas para lograr una esporádica presentación anual en su localidad epónima. El grupo se queja de la calidad del hospedaje y los lugareños del desproporcionado precio, aún “rebajado”, de sus actuaciones.

En la actualidad, en Tecalitlán sólo hay un modesto mariachi que toca de fijo, Los Halcones, al que los lugareños se refieren despectivamente como “mariachito”; consideran al de la vecina población de El Aserradero como el mejor mariachi de su microrregión. Todavía sobreviven algunos ancianos mariacheros en la cabecera municipal; de hecho el conjunto de don Jesús Torres Ramírez (1929-2004) editó en 2002 un par de discos compactos (*Mariachi tradicional de arpa grande de Tecalitlán, Jalisco*, volúmenes I y II, Ediciones Pentagrama). En la rancharía de Las Maravillas permanece un mariachi tradicional integrado por dos violines, dos vihuelas, una guitarra de golpe y un guitarrón.

Sólo a partir de un análisis etnomusicológico puntual y detallado puede ser esclarecido si, a pesar de todas las mutaciones instrumentales (en especial el añadido canónico de la trompeta), melódicas, rítmicas, de interpretación vocal y de géneros involucrados —no se diga de número de integrantes y de imagen visual—, permanece algo —y en qué medida— de la gran tradición original del “mariachi del sur de Jalisco” en el actual “estilo del Vargas”.

Evolución del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo XX

| | | | |
|--------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------|
| Primera etapa: 1898-1930 | Segunda etapa: 1930 – 1954 | Tercera etapa: .1954 – 1975 | Cuarta etapa: a partir de 1975 |
| Mariachi tradicional | Mariachi de transición y mariachi moderno | Prototipo del mariachi moderno | Mariachi espectacular y sinfónico |
| Director: Gaspar Vargas | Directores: Silvestre Vargas y Rubén Fuentes | Directores: Rubén Fuentes, Silvestre Vargas y Jesús Rodríguez de Híjar | Directores: Rubén Fuentes y José Martínez |
| Músicos de Tecalitlán y del sur de Jalisco | Músicos de Tecalitlán y del sur de Jalisco | Músicos de Jalisco, Michoacán y de Tecalitlán | Músicos de Jalisco, Michoacán, Baja California, Coahuila y del Distrito Federal |
| Músicos líricos | Músicos líricos y músicos de nota | Músicos de nota y músicos líricos | Músicos de nota |
| Cuatro elementos | Comenzó con cinco elementos y llegó a ocho; eventualmente se amplió a diez | Diez elementos | Doce elementos |
| 80% de sones en su repertorio | 60% de sones en su repertorio | 40% de sones en su repertorio | 10% de sones en su repertorio |



Conclusión

¿El mejor mariachi del mundo? El Mariachi Vargas de Tecalitlán fue, sin duda, un notable mariachi tradicional en su primera etapa (1898-1930); uno de los mariachis fundamentales en la conformación del mariachi moderno en su segunda época (1930-1955), al lado del Mariachi de Concho Andrade (?-1943), el de Cirilo Marmolejo (1890-1960), el Tapatío de José Marmolejo (1906-1954), el Mariachi Pulido y el Mariachi Perla de Occidente de Marcelino Ortega. Uno de los “mejores mariachis” en su nuevo género, durante su tercera época (1954-1975), cuando concluyó la estandarización de las versiones comerciales del “son jalisciense contemporáneo”, aunque el Mariachi México de Pepe Villa (1915-1986) ganó la delantera en ciertos sectores del público. Pero en su cuarta etapa (a partir de 1975) se debe discutir qué sentido tiene — más allá del *slogan* comercial— el que siga ostentando

el epíteto de “el mejor mariachi del mundo”, cuando han existido mariachis “de élite” tanto en México como en Estados Unidos y en Sudamérica (sobre todo en Perú y en Colombia), más fieles al estilo de su tercera época, que constituye su “época de oro”.

En la década de 1940, el Mariachi Marmolejo tocaba de fijo en el salón Guadalajara de Noche, en la Plaza Garibaldi, que se presumía ser “El lugar más típico de México” y al conjunto se le anunciaba en 1947 como “El mejor mariachi del mundo” (*La Fiesta, apud* Flores y Escalante y Dueñas, 1994 [1947]: 117).

Muchos mariachis fueron mejores que el Vargas en ciertos aspectos, pero no lograron sostenerse. El Mariachi Vargas ha tenido varias personas muy inteligentes que han podido manejar a muchas gentes. Silvestre Vargas ha sido el mejor director; Rubén Fuentes ha sido el mejor arreglista (Juan Manuel Biurquis Isiana, entrevista de 2005).



Puedes oír una buena canción o dos de un mariachi; pueden tener un grupo bueno por un tiempo” (José Martínez Barajas; entrevista de 2007).

Fernando Z. Maldonado [compositor de éxitos como *Volver*, *volver* y arreglista de piezas para Javier Solís y Vicente Fernández] planteaba que el mariachi ideal, en las décadas de 1980 y 1990, estaría integrado por la sección de armonía del Vargas de Tecalitlán, la sección de violines del México de Pepe Villa y la sección de trompetas del Oro y Plata de Pepe Chávez. Él no pretendía reunir a todos los músicos, sino que cada sección se grabara de manera independiente y luego se mezclara (Jonathan Clark, entrevista de 2007).

Cuando el Mariachi Vargas fue etiquetado por su compañía disquera como “el mejor del mundo” en 1958, no se convocó a un concurso de mariachis modernos o a una discusión entre musicólogos para llegar a tal conclusión mercadotécnica. Menos aún se tomaron en cuenta las diferentes versiones regionales del mariachi propiamente tradicional, en aquella época todavía más vigorosas que en el último cuarto del siglo XX, cuando comenzaron a ser estudiadas en un estado hasta cierto punto disminuido. Y en la profundidad de sus raíces musicales ninguno de los mariachis modernos puede competir con los tradicionales, ya que son producto de las exigencias de los medios de comunicación masiva y del diseño de los músicos de nota. En este sentido, en cuanto a profundidad de tradición, no pueden compararse con los mariachis coras y cahitas (mayos y yaquis) que mantienen una versión próxima a las piezas barrocas del siglo XVIII.

Además, Silvestre Vargas y Rubén Fuentes se apropiaron de algunos sones de la tradición mariachera y los registraron como de su autoría, cuando solamente les correspondía el crédito de arreglistas. En 1983, el anciano mariachero del altiplano nayarita, Refugio Orozco Ibarra (1896-1985), respondió así ante mi solicitud para grabar algo de su música:

Oiga, ¿y no va a haber problema porque grabemos? El otro día me estaban grabando y me dijeron los del Sindicato [Nacional de Trabajadores de la Música] que no lo anduviera haciendo, que había que pagarles derechos a los compositores. Yo estaba grabando el son de *El carretero*, que me

aprendí como a los diez años, porque entonces nos ‘robábamos’ la música unos a otros. Les dije:

‘Oigan, ¿y quién compuso este son?’

–‘Pues Silvestre Vargas’.

‘¿Cómo? ¿Pos que será mucho más viejo que yo? Porque yo le agarré seis años al otro siglo’.

No, lo que pasó es que hubo gente viva, como los del Mariachi Vargas. Ellos tomaron sones de por aquí, y allá los arreglaron y ahora dicen que son de ellos” (*apud* Jáuregui, 1987: 97).

En este sentido, según Adalberto Pineda, músico del conjunto Alma de Apatzingán:

¿Sabes qué [...] fue lo que pasó? Ellos grabaron todos los sones que había; don Silvestre, de ahí de Jalisco y de aquí de la Cuenca todo esto, acá de Tepalcatec; se llevaron esos sones y, claro, le hacían un arreglazo a un son, que ya después decías: ‘Hombre, ¿Ése es ‘El relámpago’? Oh, pos ni se parece’. Por el arreglo que le hacían, pero los sones son de aquí y ahí [en la ciudad de México] los ponían a nombre de ellos... (*apud* González, 2001: 403-404).

* * *

Los testimonios de los especialistas en mariachi —académicos, aficionados y coleccionistas discográficos, que no se han limitado a reproducir el mensaje comercial dominante de los medios de comunicación masiva— llaman la atención a reflexionar sobre la difundida hegemonía del Mariachi Vargas.

Ese nombre [“El mejor mariachi del mundo”] se lo dieron las grabadoras para vender más discos, pero no porque sea el mejor. Para mi gusto, en aquel tiempo [a finales de los cuarenta, en la mejor época del Vargas, cuando grabaron el son de *El becerro*] tenía mejor sabor el Mariachi Tapatío Marmolejo. El sonido de la música de mariachi debe saber a cerro, no se debe mezclar con lo sinfónico ni con las cumbias. El mariachi debe mantener el sonido coamileño sin música de academia... ¡Ése es el sonido del mariachi! En la actualidad, de los conjuntos que se han presentado en el Encuentro Internacional del Mariachi [de Guadalajara, a partir de 1994], tiene más el sabor que se debe tener el Mariachi de Natividad Cano [Los Camperos de Los Ángeles] y el de Randy Carrillo [el Mariachi Cobre de Tucson, que en la actualidad toca de



fijo en el Disney World de Tampa, Florida]. Este último muy apegado a la nota, pero todavía conserva el sabor (Ignacio Orozco Camarena, entrevista de 2005).

El director de un famoso mariachi de elite de Los Ángeles comenta con aplomo: “Somos ramas del mismo árbol, que no comenzó con ellos [el Mariachi Vargas], ni va a terminar con ellos”. Y Nicolás Puente, director del Mariachi Imperial de Nochistlán, Zacatecas, sostiene:

El Vargas fue el mejor mariachi hasta el disco *Fiesta en Jalisco* (1970). Por aquellos años [a los del Vargas] los seguíamos, todo lo que sacaban lo tratábamos de imitar; ahora yo creo que es preferible otros grupos, porque el Vargas perdió su estilo, el Mariachi Vargas dejó de existir, hablando de estilo. Musicalmente sus integrantes, de uno a uno, son mejores que los elementos de antes, pero no tienen el sentido de aquéllos. Antes los mariachis le cantaban al campo, al cielo y al mar. Ahora se trata de imitar los éxitos de otras partes del mundo. El estilo se acabó por el cambio de dirección [de Jesús Rodríguez de Híjar, quien había relevado a Silvestre Vargas, a José Martínez, que dirigía el Mariachi Nuevo Tecalitlán] y también porque ya no tienen el sentido del pueblo, se volvieron elitistas; ahora los músicos del Vargas son urbanos y no pueden expresar el cantar de la gente de rancho. [...] Andan perdiendo el rumbo y, como ellos son el prototipo, los demás también se andan equivocando.

La opinión de un insigne ex-integrante del Mariachi Vargas coincide en buena medida, ya que para Rigoberto Alfaro:

El Mariachi Vargas ya no es lo que en aquel tiempo [la Época de Oro, aproximadamente entre 1958 y 1970] era; trata de conservar un estilo, pero ya no es aquél. Entonces nos conjuntamos elementos con un nivel de talento que logramos hacer lo que no se había hecho antes, ni después se ha hecho. Era tocar uno no con el afán de ganar dinero, sin ostentación; era una conjunción de elementos que nos entendíamos bien. No se tenían notas para cuadrar todo, aquella época era tocar con el corazón, no con la técnica y la cultura musical que hoy se tiene. El mariachi tiene un sabor y hay que respetarlo. Lo que siente uno mejor es cuando no se están viendo las notas, cuando se toca con talento y se improvisa (Entrevista de 2007).

Y en este punto concuerda Jesús Rodríguez de Híjar, al señalar que “Sinceramente, hablando en plata pura —como dicen en mi tierra [Tequila]— el Mariachi Vargas perdió el gusto que tenía, el sonido del Mariachi Vargas se perdió” (Entrevista de 2007).

* * *

No se debe pasar por alto que la tradición original del mariachi ha permanecido y se ha desarrollado, si bien de manera paralela y marginal. El hecho de que el mariachi moderno se inició con músicos del mariachi tradicional —y el caso del Vargas es un ejemplo—, aunado a que durante la segunda mitad del siglo XX muchos integrantes de mariachis modernos se formaron como mariacheros en el tradicional e, incluso, a que en ciertas regiones hay músicos que tocan en los dos tipos de mariachi, ha dado pie a que el enfoque continuista pretenda que existe entre ellos un proceso lineal de desarrollo. Por el contrario, entre ambos tipos de mariachi —el tradicional y el moderno— no sólo se presenta una discontinuidad de contexto socio-económico y cultural, sino también una ruptura de “mente”, sensibilidad y discurso musicales (Jáuregui, 1987 y 1989). Es incuestionable la “legitimidad” del mariachi moderno, como hecho social y estético vigente en el México contemporáneo, pero su comprensión requiere como premisa el no confundirlo con el otro tipo de mariachi, el tradicional, que de hecho es el original.

En la actualidad se trata de dos tradiciones opuestas y no es pertinente intentar un parangón entre ellas. Sin embargo, el enfoque dominante considera por principio a la música de nota como la mejor y el peso de la opinión de los medios de comunicación masiva está en favor del mariachi moderno, sobre todo del espectacular. Algunos etnomusicólogos estadounidenses, que han analizado al mariachi con base en los discos y con poco conocimiento directo del mariachi tradicional, se incorporan a las loas del estilo comercial estandarizado:

[...] it is the trumpets that have enabled the traditional ensemble to survive in anything but a museum contexts, meeting the needs of a changing public in a changing era. Furthermore, the trumpets have not caused ‘violin atrophy’ [as Thomas Stanford (1972) claims]. Additional



violins have been added to the ensemble to create a more satisfactory balance. Violinists in the modern mariachi are hardly visual adornments. [...] the modern mariachi violinist has considerably more technique, plays better in tune, and is generally a superior musician to the violinist of pre-trumpet days. [...] This group's failure to attract younger elements clearly shows that the social contexts of the original ensemble had changed radically. If other ensembles had not moved with society the son might not be the vital genre that it is today (Fogelquist, 1975: 20).

[...son las trompetas las que han permitido al mariachi tradicional sobrevivir más allá de un contexto de museo, satisfaciendo las necesidades de un público cambiante en una era de transformaciones. Más aún, las trompetas no han causado 'atrofia en los violines' [como lo plantea Thomas Stanford (1984 [1972]: 19)]. Se han añadido violines adicionales al [nuevo] conjunto para lograr un balance más satisfactorio. Los violinistas del mariachi moderno difícilmente pueden ser postulados como meros adornos visuales. [...] el violinista del mariachi moderno dispone considerablemente de más técnica, toca más entonado y, en general, es un músico superior al violinero de los mariachis de los tiempos anteriores a la trompeta. [...] La incapacidad de este tipo [arcaico] de mariachi para atraer a elementos jóvenes muestra claramente que el contexto del conjunto original ha cambiado de manera radical. Si otros grupos no se hubieran movido junto con la sociedad, el son ["jalisciense"] tal vez no sería el género vital que es en la actualidad] (Fogelquist, 1975: 20).

En este planteamiento hay una tergiversación, ya que Stanford hace referencia a mariachis pueblerinos con trompeta, mientras que Fogelquist se remite a mariachis de elite y en especial a los prototípicos que han destacado por sus grabaciones en disco. De hecho, Stanford había aclarado que "Lo que yo llamaría 'orquestas de mariachi' se han formado en las ciudades más grandes en un intento por equilibrar el conjunto [cordófono] con las trompetas" (1984 [1972]: 19).

El folclorista René Villanueva (1933-2004), expresa con una opinión conciliadora su preferencia por los mariachis tradicionales:

No se trata de escatimar méritos o destacar nombres de conjuntos de mariachi, pero a Silvestre Vargas y su magnífico conjunto ya el cine, la radio y la televisión los han

difundido suficiente, mientras que a tantos otros, de semejante calidad y mayor autenticidad, sólo la grabadora del investigador los ha encontrado [...]. Disfruto la actual instrumentación que ha incorporado las trompetas, pero sigo creyendo que la inclusión de dichos alientos desequilibró y empobreció grandemente al conjunto, al desplazar la parte melódica de los violines y ahogar los ricos adornos de la vihuela y la guitarra de golpe. Sigo prefiriendo la sonoridad del conjunto de cuerdas original (1994: 368).

Cornelio García, estudioso e importante difusor del mariachi tradicional, comenta:

He conocido a muchos mariacheros gracias al programa de televisión (*De kiosko en kiosko* [iniciado en 1994 y que se transmite en el Canal 7 de Guadalajara]). Existe una tradición muy arraigada en los municipios de Jalisco: los campesinos dejan su trabajo en el campo y toman sus instrumentos. Tocan la música tradicional del pueblo, ¡qué belleza!, éstos sí son mariacheros [...] El mariachi contemporáneo echa mano de distintos matices sonoros, con lo que se han proyectado las principales figuras de la música mexicana a escala internacional. De ese modo la música popular mexicana convoca masas, sin embargo se trata de una variación regida por los estándares de la industria discográfica: El mariachi contemporáneo ha modificado la esencia musical del antiguo para llegar a más gente, [...] el nuevo mariachi está maquillado, [de tal manera que] las más recientes agrupaciones poco tienen que ver con las raíces campesinas de esta música (*apud* Levid Lázaro, 2005: 46).

Joaquín Arredondo, guitarronero descendiente de la tradición original del mariachi, sostiene:

Sí [prefiero al mariachi tradicional] porque es más puro, más verdadero. A los actuales, sin menospreciar, les falta el sabor de antes cuando el violincito se oía más rasposo; el guitarrón, más chicoteado y el golpe de la vihuela era más seco. [El mariachi tradicional] No era más desafinado, sino que se oiga más del pueblo, más rasposón. Porque los sones eran recios. [Las canciones antiguas tenían] Más sentimiento. Eran menos refinadas, pero más directas, que entendiera el pueblo. Son las del grito abierto [coamillero], que no finges, que abres la gargan-



ta [...]. Mis respetos para [los mariacheros que estudian música], lo que no me gusta es que se olviden de su origen. Tengo amigos que ya no tocan con el corazón, tocan con la nota. [...] Ahorita se oyen como orquesta, se escucha precioso, pero ya no es el mariachi. Que no se les olvide que el mariachi no empezó en la gran ciudad ni en los teatros [como el Degollado de Guadalajara o el de Bellas Artes de la Ciudad de México], vino de la gente humilde. Nada más eso, que en su repertorio metan siquiera un soncito viejo al modo antiguo (*apud* Núñez Bustillos, 2005: 2).

* * *

Los pocos mariachis estelares —consagrados por la televisión y, en los últimos años, por los Encuentros Internacionales del Mariachi de Guadalajara, con el Vargas a la cabeza— pregonan como uno de sus grandes triunfos el haber llegado a tocar ensamblados con orquestas sinfónicas. Sin embargo, en la capital tapatía, en su sección “Bemol y sostenido”, el musicólogo Sergio Padilla ha aclarado:

[...] estoy de acuerdo en que las ‘galas del mariachi’ son eventos ‘exitosos’, desde el punto de vista de la cantidad de gente que llena cada noche el teatro Degollado. Sin embargo, tales galas tienen más de comercial que de artístico, ya que el concepto de mariachi moderno —protagonistas de las galas, junto con cantantes de diversas calidades— ha sido el resultado de criterios de ventas de las casas discográficas y la industria del espectáculo. [...] Así pues, sigo sin estar de acuerdo en que la Orquesta Filarmónica de Jalisco participe en un evento que no es auténtico, que es puramente comercial y donde su participación no pasa de simple comparsa (2005: 43).

Con un indudable contenido discriminatorio y como excusa para que la Orquesta Filarmónica de Jalisco colabore en dicho espectáculo, “...algunos de los músicos de la OFJ [...] han dicho que cualquier orquesta del mundo participa en eventos que en el argot se llaman ‘huesos’, lo que además les genera un ingreso extra” (*idem*).

Desde una perspectiva histórica de “larga duración”, éste es el punto central a reflexionar sobre estos gran-

diosos “mariachis sinfónicos”. En 1907, disfrazada con modesto traje de charro, La Mariachi —integrada por dos grupos tradicionales de diferentes regiones de Jalisco— ostentó con éxito en la capital mexicana el título de orquesta típica, en la que se consideró la fiesta más importante realizada hasta el momento en las dos Américas (*The Mexican Herald*, 3 de octubre de 1907: 1). Un siglo después, el ciclo ha concluido en un retorno a la inversa, ya que en la actualidad los mariachis de élite, con el Vargas como prototipo, son quizás una nueva versión de la orquesta típica, ya que comparten varias características del modelo de esta agrupación: están integrados por músicos de nota, se visten con el traje de charro, interpretan música vernácula de diferentes regiones de México, se exhiben como representantes de la música nacional, tienen como uno de sus géneros principales los pouturrís y sus presentaciones son en escenarios para una audiencia congregada con el fin de escucharlos. Mantienen, sin embargo, la costumbre mariachera de tocar de pie, su director es parte de los ejecutantes y su principal peculiaridad instrumental es haber omitido el salterio —asociado de manera sonora e icónica a la época porfiriana— e incorporado el estilo peculiar de las trompetas... que no es originario de Jalisco, sino de México, Distrito Federal.

BIBLIOGRAFÍA

- Album de oro de la canción*, México, III, 30, 31 de marzo de 1951.
Album de oro de la canción, México, IV, 47, 1952.
 Ayala, Roberto, *Musicosas. Manual del comentarista de radio y televisión*, volumen I, México, Selecciones Musicales, 1962.
 Baqueiro Foster, Gerónimo, *Historia de la música en México. III La música en el período independiente*, México, INAH-SEP, 1964.
 ———, “El mariachi”, *Tiempo. Semanario de la vida y la verdad*, México, XLVI, 1198, 1965, pp. 32-34.
 Campos, Rubén María, *El folklore y la música mexicana. Investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México, Talleres Gráficos de la Nación/SEP, 1928.
Cancionero mexicano, “Éxitos de mariachis”, México, 39, 1956.
 Cervantes Ayala, Raúl, “El Mariachi Vargas de Tecalitlán. LXXV Aniversario. Septiembre 15 de 1973”, México, PHAM, 1973, mecanoscrito.
 Chao Ebergényi, Guillermo (coord.), *La caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*, México, Imprenta Madero, 1995.
 Clark, Jonathan, “Mariachi Vargas”, *Mariachi Vargas de Tecalitlán. First Recordings: 1937-1947*, (Mexico’s Pioneer Mariachis, 3), Arhoolie Productions, El Cerrito, California, 1992.
 Clark, Jonathan (ed.), *Sones from Jalisco as played by the world’s gre-*



- atest mariachi. *Transcriptions authorized by Rubén Fuentes and revised by members of Mariachi Vargas de Tecalitlán*, San José, California, San José State University (Mariachi Workshop, vols. II-X), 2002.
- Clark, Jonathan y Laura Garcíacano (eds.), *Mis recuerdos del Mariachi Vargas de Tecalitlán (1926-1939). Fragmentos de mi autobiografía*. Nicolás Torres Vázquez, Carmel, California, The Salinas-Monterey Mariachi Festival, 1991.
- Contreras, Héctor, "La escuela mundial del mariachi. Tiene más de cien años el Vargas de Tecalitlán de formar músicos orgullosos de su oficio", en *Mural* (Espectáculos), Guadalajara, 8 de septiembre de 2001, p. 4D.
- El Imparcial*, México, XXIII, 4010, 3 de octubre de 1907, p. 6.
- El Kaskabel, "Planchas con Mr. Root", en *El Kaskabel. Semanario humorístico*, Guadalajara, I, 89, 20 de octubre de 1907, p. 1.
- El Litigante. Periódico de Legislación, Jurisprudencia y variedades*, Guadalajara, V, 1, 10 de enero de 1888, p. 8.
- El Mundo Ilustrado*, México, XIV, II, 14, 6 de octubre de 1907, s.p.
- El País. Diario Católico*, México, IX, 3143, 3 de octubre de 1907, p. 1.
- El Tiempo. Diario Católico*, México, XXV, 8085, 4 de octubre de 1907, p. 2.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos/Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Fogelquist Mark Stephen, "Rhythm and form in the contemporary Son Jalisciense", Los Ángeles, tesis de maestría en música, University of California at Los Angeles, 1975.
- González, Raúl Eduardo, "Un relámpago en el viento: la música tradicional planea", en José Eduardo Zárate (coord.), *La Tierra Caliente de Michoacán*, Morelia y Zamora, Gobierno del Estado de Michoacán/El Colegio de Michoacán, 2001, pp. 387-417.
- Jáuregui, Jesús, "El mariachi como elemento de un sistema folklórico", en Jesús Jáuregui e Yves Marie Gourio (eds.), *Palabras devueltas: homenaje a Claude Lévi-Strauss*, México, INAH/CEMCA/IFAL, 1987 [1984], pp. 93-126.
- , "Mariachi tradicional y mariachi moderno", en Ricardo Ávila Palafox (comp.), *Jornadas de antropología*, Guadalajara, UAG (Fundamentos. Laboratorio de Antropología), 1989, pp. 273-287.
- Levid Lázaro, Juan, "Los nuevos mariachis, con música maquillada", en *Público* (Cultura), Guadalajara, jueves 1 de septiembre de 2005, p. 46.
- Martínez, Ignacio, *Recuerdos de un viaje en América, Europa y África*, París, Librería de P. Bregui, 1884.
- Melodías mexicanas*, México, 31, 1950.
- [Méndez Rodríguez], Hermes Rafael, *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*, México, s.e., (Pesadilla de Fondo, 1), 1999.
- Morales, Vicente y Manuel Caballero, *El Señor Root en México. Crónica de la visita hecha en octubre de 1907 al pueblo y al gobierno de la República Mexicana, por su Excelencia el Honorable Señor Elihu Root, Secretario de Estado del Gobierno de los Estados Unidos de América*, México, Talleres de Imprenta y Fotografiado de "Arte y Letras", 1908.
- Núñez Bustillos, Juan Carlos, "Retrato hablado. 'El mariachi ha perdido su esencia'. Joaquín Arredondo de la Torre, mariachero", en *Público* (Cultura), Guadalajara, sábado 3 de septiembre de 2005, p. 2.
- Orfeón Videovox, *Mariachi monumental de Silvestre Vargas, el mejor mariachi del mundo*, México, s. f. (1963).
- Padilla, Sergio, "Mariachi filarmónico", en *Público* (Cultura, "Bemol y sostenido"), Guadalajara, 6 de septiembre de 2005, p. 43.
- Pérez Fernández, Rolando A., *La música afromestiza mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana (Biblioteca Universidad Veracruzana), 1990.
- Pérez Ponce de León, Miguel José, "Descripción del Distrito de Colima y del corregimiento agregado de San Miguel de Xilotlán. 1776-1777", en José Antonio Calderón Quijano (coord.), *Documentos para la historia del estado de Colima, siglos XVI-XIX*, Naucalpan de Juárez, Consorcio Minero Benito Juárez, Peña Colorada (Peña Colorada), 1979 [1777], pp. 171-207.
- Ramírez de Aguilar, Fernando (Jacobo Dalevuelta), "El 'mariachi' de Cocula", en *Estampas de México*, México, s. e., 1930, pp. 183-188.
- Sánchez, Lulú, "Le faltan compositores a la música ranchera. Ha disminuido el número de canciones creadas para mariachis", en *Mural* (Gente), Guadalajara, 13 de septiembre de 2004, p. 7D.
- Stanford, Thomas E., "The Mexican Son", en *Yearbook of the International Folk Music Council*, Ontario, International Folk Music Council, 1972, pp. 66-86.
- Talavera, Mario, *Miguel Lerdo de Tejada. Su vida pintoresca y anecdótica*, México, "Compas", 1958.
- The Mexican Herald*, México, XXV, 33, 3 de octubre de 1907: 1.
- Van Gennep, Arnold, "15 août 1933", en Jean-Marie Privat (ed.), *Chroniques de folklore d'Arnold Van Gennep. Recueil de textes parus dans le Mercure de France 1905-1948*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, Ministère de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de la Technologie (Références de l'ethnographie), 2001 (1933), pp. 136-139.
- Vázquez Valle, Irene, *El son del sur de Jalisco*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes del estado de Jalisco/INAH, 1976.
- Villanueva, René, "¡No te rajes, mariachi!", en *Cantares de la memoria. 25 años de historia del grupo Los Folkloristas, alma y tradición de la música popular mexicana*, México, Planeta (Espejo de México), 1994, pp. 366-368.
- Zamacois, Niceto de, *El jarabe. Obra de costumbres mejicanas; jocosa, simpática, burlesca, satírica y de carcajadas; escrita para desterrar el mal humor, herencia que nos dejó nuestro padre Adán, por un necio antojo que quiso satisfacer su autor [...]. Segunda edición aumentada notablemente y adornada con amenas litografías*, Méjico, Imprenta de Luis Inclán, 1861.

Elenco de personas entrevistadas

Manuel Alcaraz Figueroa nació en 1920 en Jilotlán de los Dolores. Aprendió el oficio de violinero de mariachi de su padre. Reside en Tecalitlán, Jalisco.



Rigoberto Alfaro Rodríguez nació en Yurécuaro, Michoacán, en 1934. Se inició como mariachero en el conjunto de su padre, ya emigrado a la ciudad de México. A los 18 años de edad inició estudios de solfeo, teoría musical e instrumentación en la Escuela Libre de Música. Fue integrante del Mariachi [Avandence], el Mariachi Tepatitlán, el Mariachi Los Mensajeros, el Mariachi de Miguel Días y el Nacional de Arcadio Elías. Luego formó parte del Mariachi Vargas de Tecalitlán de 1958 a 1970. Desde entonces se dedicó a realizar arreglos de música ranchera —que había hecho antes— y a producir discos para José Alfredo Jiménez (de cuyas composiciones fue el principal arreglista), Lola Beltrán, María de Lourdes, Vicente Fernández, Aída Cuevas, Rocío Durcal, Pedro Fernández, Rosenda Bernal, Ana Gabriel, Pepe Aguilar y Alejandro Fernández, entre otros muchos cantantes.

Juan Manuel Biurquis Isiana nació en León, Guanajuato, en 1947. Durante su adolescencia se inició como músico en mariachis populares de su ciudad natal. En 1962 emigró a la ciudad de México y trabajó como mariachero en la Plaza Garibaldi. Estudió solfeo y armonía en la Escuela Libre de Música y luego técnica de violín con el maestro Roberto Vaska, en el Sindicato Único de Trabajadores de la Música. En 1966 inició su colaboración eventual para grabaciones con el Mariachi Vargas de Tecalitlán y en 1968 ingresó como miembro fijo; permaneciendo en esa agrupación —con algunos periodos de separación— hasta 1995. En la actualidad colabora con el Mariachi de la Ciudad de Pepe Villela.

Jonathan Clark Miller nació en San Gabriel, condado de Los Ángeles, en 1952. Obtuvo el Bachelor of Arts en música y en español, en la Universidad Estatal de San José. Trabajó de 1977 a 1988 y luego en 1990 como guitarrero en la Plaza de Garibaldi y en diferentes centros nocturnos de la Ciudad de México. De igual forma laboró durante dos años, entre 1988 y 1990, como mariachero en Puerto Rico. Dirigió el taller de música de mariachi en la San Jose State University de 1992 a 2000. En la actualidad se mantiene como ejecutante mariachero y se dedica a la investigación del mariachi moderno, en especial a la historia del Mariachi Vargas de Tecalitlán.

Juan Linares Olivares nació en Cortázar, Guanajuato en 1935. Creció en la ciudad de México y desde niño se incorporó en grupos mariacheros. Después de trabajar en varios conjuntos populares, en su juventud ingresó en el Mariachi Continental de Juan Sánchez. En la actualidad es guitarrero del Mariachi Arriba Juárez de Oswaldo Vázquez.

José Martínez Barajas nació en Tecalitlán en 1941. Se inició en la música con su padre, el arpero Blas Martínez Panduro (1913). A los 13 años de edad era integrante del Mariachi Los Charros de Jalisco, auspiciado por el ejército mexicano. El general Bonifacio Salinas le otorgó una beca para realizar estudios de violín con el profesor Ignacio Camarena, de armonía con Higinio Velázquez y de solfeo con Luis H. Rivera. Fundó el Mariachi Los Tigres de Jalisco en Guadalajara, después se incorporó al Mariachi de Metepec, Puebla, y de ahí pasó al Mariachi Perla de Occidente en la ciudad de México. En 1961 fundó el Mariachi Los Tecolotes en Guadalajara y luego se integró al Mariachi Águila, en California. En 1966 fundó el Mariachi

Nuevo Tecalitlán, en Guadalajara, y en 1975 se incorporó al Mariachi Vargas de Tecalitlán como violinista y director musical.

Miguel Martínez Domínguez nació en Celaya, Guanajuato en 1921. Creció en la ciudad de México, y como trompetista se incorporó en 1936 a mariachis populares en la Plaza Garibaldi. Fue integrante eventual del Mariachi de Concho Andrade, luego primer trompetista del Mariachi Vargas, al que ingresó en 1940, siendo partícipe en la mayoría sus grabaciones de la “época de oro”. Se retiró del Vargas en 1965, y desde entonces ha tocado y grabado, con otros conjuntos. En las últimas décadas ha sido profesor en las *mariachi conferences* y en los *mariachi festivals* celebrados en Estados Unidos.

Ignacio Orozco Camarena, coleccionista de música en discos de 78 revoluciones y estudioso del mariachi, nació en Arandas, Jalisco, en 1936 y desde 1962 reside en la ciudad de Guadalajara. Fue empleado por 30 años de los Almacenes Nacionales de Depósito y de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares. Integrante del consejo académico del Primer Encuentro Internacional del Mariachi de Guadalajara, en 1994.

Eliseo Pantoja Razo nació en Pénjamo, Guanajuato, en 1930. Se inició como mariachero en su pueblo natal en 1943 y emigró a la ciudad de México en 1955. Ese año ingresó al Mariachi de Gaspar Vargas, en el que durante 25 años tocó guitarra quinta de golpe; últimamente toca vihuela y guitarra sexta, y trabaja como músico “maromero” en la Plaza Garibaldi.

José Refugio Hermosillo Ortega, nació en 1923 en El Guayabo, La Puerta del Zapatero, Mazamitla, Jalisco. Se formó como mariachero tradicional con su padre. Emigró a la ciudad de México en 1942, en donde trabajó como vihuelero en los mariachis Metepec, Vargas, México y el de Román Palomar, entre otros. Acompañó a Javier Solís y más tarde a Vicente Fernández. En el ambiente capitalino fue apodado *El Perro*. Se regresó a su región de origen y reside en Ciudad Guzmán desde 1975, en donde trabaja como laudero especializado en la fabricación de vihuelas y guitarrones.

Jesús Rodríguez (Virnés) de Híjar nació en Tequila, Jalisco, en 1929. Emigró hacia 1937 a la ciudad de México, y acompañó a su tío materno, Antonio de Híjar, quien tocaba con el Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Jesús aprendió los rudimentos de la vihuela mariachera, y en 1943 se regresó a Tequila a prepararse ante los retos que le exigían las nuevas condiciones del mariachi moderno. Estudió solfeo con el director de la banda de Tequila, quien era su padrino, y con el cantor de la iglesia local. Fue becado para estudiar por tres años técnica de violín en Guadalajara, en la academia de un maestro que era miembro de la Orquesta Sinfónica de Jalisco. A los 19 años de edad se incorporó al Mariachi Tequila, en la ciudad de México, que tocaba en El Tenampa de la Plaza Garibaldi. Luego entró al Mariachi los Mensajeros de Isabel Paredes, después a Los Diablos Rojos, que se cambió el nombre por el de Perla de Occidente. Ingresó al Mariachi Vargas de Tecalitlán en 1954 como violinista, y un año después se hizo cargo de la dirección musical del grupo. Salió de ese conjunto en 1975 y fundó el Mariachi de América, que dirige hasta la actualidad.