



UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO



a la historia por la
verdad, la inteligencia
y el arte

Facultad de Historia
División de Estudios de Posgrado
Programa de Maestría en Historia Opción Historiografía

Tesis para obtener el Título de Maestro en Historia opción
Historiografía

*Periplos de Mariachi. La modernización del Mariachi como representación
de "lo mexicano" en la política internacional mexicana (1938-1958)*

Presenta
Eduardo Martínez Muñoz

Asesor
Dr. Jorge Amós Martínez Ayala

Morelia, Michoacán, México
Octubre 2019



Agradecimientos

En el terreno de los sentimientos podría haber muchos modos de manifestar un total y manifiesto agradecimiento. En el discurso emitido, a veces faltan palabras cuando la emoción se apodera de uno. Hay que agradecer a tanta gente, entre ellos familiares, amigos, profesores, compañeros y “consejeros”; de estos últimos ¡hay tantos! Pero de algo sí estoy seguro, si hubiera un lugar y un momento que pudiera yo convocar a tanta gente, sería aquí en Morelia en una tarde de abril, con música de Mariachi. ¿Cuál? Tradicional, para bailar *sones* y *jarabes* en una tarima. Y rematar la fiesta con uno moderno para cantar con tanta gente que ama esta tierra y su música.

A mi padre, que es la imagen que evoco en mis momentos de flaqueza y conflicto.

Agradezco a mi madre, por ser el tronco de mi familia primigenia, mujer llena de amor por sus hijos, nietos y ahora bisabuela. ¡Madre sólo hay una!

Agradezco a la compañera de vida, Irma Isabel, parte fundamental para mi extensión generacional en esta tierra, sin tu apoyo no sería ni estaría donde estoy. Te lo vuelvo a repetir ¡Nada nos detendrá!

A mis hijos: Jesús Eduardo, Diana Mercedes, Osvaldo Jafet, Valeria Naomi, Andrea Montserrat y ahora, la pequeña Jade Vanessa. Su recuerdo y su cariño sigue siendo el motor de mi superación. La vida no es fácil, no se la compliquen más.

A mi hermana Lourdes y su esposo, mi compadre Francisco Javier, hay pasos que no se pueden dar solo, gracias por acompañarme en este camino. Sus hijos, mis sobrinos Javier Emmanuel, Ana Pamela y mi “ahijadita” Lourdes Astrid les agradezco su contagioso carácter lleno de jovialidad y desinhibición.

En mi recuerdo está mi hermano Juan Mario. Sus hijos Mario Isaías y la pequeña Karlita, espero se levanten para hacer reflejo positivo de su progenitor.

Agradezco a la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo por arroparme como uno de los suyos, hoy también tengo una raíz en Morelia. Al cuerpo académico de la Facultad de Historia, su directora Dra. María Teresa Cortés Zavala,

y al director del posgrado de Maestría Dr. Ramón Alonso Pérez Escutia. Los caminos de Clío nos volverán a unir.

Agradezco al sínodo: Dra. María Teresa Cortés Zavala, Dra. Cecilia Adriana Bautista García, Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López y Dr. Jorge Alberto Ribero Mora que me hayan guiado y corregido con sus atinados y puntuales comentarios para poder llegar a puerto con este trabajo.

Agradezco infinitamente al Dr. Jorge Amós Martínez Ayala el que haya sido mi asesor para la realización de este proyecto que hoy, gracias a él es una realidad, porque no sólo ha sido un guía en este camino, ha sido foco de inspiración y fuente de conocimiento abierta, no sólo para mí, sino a todo aquel que desea abreviar conocimiento y tocar un jarabe. ¡Muchas Gracias Jorge!

También mi agradecimiento a la Lic. Gregoria Bustamante, Jefa de Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Asimismo, al personal que labora en el Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores “Genaro Estrada” (AHSRE), por todas las atenciones otorgadas para la consulta de su acervo.

Suele afirmarse que el conocimiento es gratuito, pero sus caminos no lo son. Son como esas carreteras concesionadas donde se cobra peaje y lo que se necesita es un correcto y atinado avituallamiento para llegar a destino. En las líneas siguientes deseo agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por la beca otorgada a mi persona, medio por el cual pude cristalizar este proyecto académico, ya que sin este apoyo no lo hubiera concretado.

Índice

Agradecimientos	2
Índice	4
Resumen	6
Introducción	8
 Capítulo I.- <i>¡Al Mariachi de mi tierra!</i> Estudio historiográfico	44
Las investigaciones sobre mariachi	52
Los investigadores de Mariachi y del cine	61
El Mariachi hoy	71
Reflexión	72
 Capítulo II.- El Estado mexicano como mano moldeadora de la identidad y la conveniente relación con el capital en el caso Jenkins.	73
¿Qué es lo mexicano?	74
El discurso del nacionalismo	76
Yo soy mexicano y a orgullo lo tengo...	97
El monopolio del poder	105
Reflexión	108
 Capítulo III.- De Charros, mariachis y música. En búsqueda de lo mexicano en el cine (1938-1958). La imagen cinematográfica para el análisis	109
La “imagen” del Mariachi	111
Un poco de método	112

El cine	114
¿Existe un cine de Mariachi?	126
Análisis del “documento”	130
Reflexión	141
 Capítulo IV.- Como me ves... ¿te quieres ver? El proceso de apropiación, el caso venezolano (1938-1958)	144
Primeras relaciones entre México y Venezuela	151
El Petróleo	157
Nuestro Cine...allá	159
Reflexión final	171
Anexo 1	173
Fuentes	189

Resumen:

El ensamble músico-vocal denominado Mariachi, recibió en el 2011 la nominación de Patrimonio Intangible de la Humanidad por parte de la UNESCO. Dicha agrupación de origen mexicano, del área del Bajío-Occidente del país y elemento de identidad local, regional y nacional fue proyectado por el cine de la llamada Época de Oro a su internacionalización. En este trabajo muestro cómo el Estado mexicano a través de una política cultural, muestra al grupo y su música como lo representativo de México, haciendo presencia en todo el mundo por medio de la lírica de sus composiciones, su vestuario y a la evocación del sentimiento que se fue estereotipando y manifestándose conforme se fue mostrando en el mundo, en un proceso de internacionalización y en paralelo a un proceso de apropiación por los países que se fue presentando en la pantalla grande y posteriormente en presentaciones personales.

El apoyo gubernamental fue pieza angular para la presencia del Mariachi en la radio, el cine y publicidad para promover al país. Gobiernos desde Álvaro Obregón, con José Vasconcelos en la SEP, Lázaro Cárdenas y hasta Miguel Alemán aparecen como presidentes que buscan elementos de cohesión como parte de la modernización del país, encontrados en la cultura popular. Países sudamericanos se vieron identificados en la pantalla y adoptaron a las luminarias como Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar, etc., todos representantes de la música mexicana-jalisciense, sin ser tapatíos. El Mariachi se ha presentado en infinidad de escenarios en el mundo como lo “típicamente mexicano”, constructo emanado desde los grupos de élite intelectual y política, nacional e internacional.

Abstact:

The musician-vocal ensemble called Mariachi, received in 2011 the nomination of Intangible Heritage of Humanity by UNESCO. This grouping of Mexican origin, from the Bajío-Occidente area of the country and an element of local, regional and national identity was projected by the cinema of the so-called Golden Age to its internationalization. In this work I show how the Mexican State through a cultural policy, shows the group and its music as representative of Mexico, making a

worldwide presence through the lyric of its compositions, its costumes and the evocation of the feeling that it stereotyped and manifested itself as it was shown in the world, in a process of internationalization and in parallel to a process of appropriation by countries that was presented on the big screen and later in personal presentations.

Government support was a cornerstone for Mariachi's presence in radio, film and advertising to promote the country. Governments from Álvaro Obregón, with José Vasconcelos in the SEP, Lázaro Cárdenas and even Miguel Alemán appear as presidents seeking elements of cohesion as part of the country's modernization, found in popular culture. South American countries were identified on the screen and adopted the luminaries such as Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar, etc., all representatives of Mexican-Jalisco music, without being tapatíos. The Mariachi has been presented in countless scenarios in the world as the "typically Mexican", construct emanating from the intellectual and political elite groups, national and international

Palabras clave:

Teoría de los Sentimientos, apropiación, identidad, Cine, Estado mexicano, hegemonía cultural.

Introducción

A partir de noviembre del 2011, el ensamble músico-vocal denominado Mariachi,¹ fue declarado como Patrimonio Intangible de la Humanidad por la UNESCO,² organismo creado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU), para la Educación, la Ciencia y la Cultura (en inglés *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*), con el nombre de *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta*. Un año antes (2010), desde El Colegio de Jalisco (Coljal) se hizo la convocatoria para que investigadores de las ciencias sociales presentaran sus trabajos de investigación en referencia a dicho tema organizados en un Coloquio de Estudios de Mariachi.³ En consecuencia, estos primeros trabajos y los del año siguiente, tuvieron por objetivo principal afianzar la candidatura del grupo a la nominación pretendida.⁴

A través del acervo conocido, de aquel entonces, no existía bibliografía suficiente que profundizara en el tema con el que pretendí abordar de inicio mi investigación.⁵ Y lo menciono así, “de inicio” ya que escuché en dicho coloquio, que la gran atracción que se siente en el extranjero por el grupo Mariachi, fue consecuencia de su presentación a través del cine nacional que se exportó. Al mismo tiempo, los investigadores que fui conociendo, coincidieron en esa premisa para su internalización, fue esa presencia en el cine ya proyectado en el extranjero y, de primera instancia, esa línea de investigación se me hizo interesante para poder

¹ Haré referencia del grupo presentándolo con la “M” mayúscula y al elemento, al músico con “m” minúscula.

² <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1456-mariachi-patrimonio-de-la-humanidad-unesco> Fecha de consulta noviembre 18, 2016.

³ *Memorias del Coloquio del mariachi y la música tradicional de México*, Arturo Camacho (coord.), Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México 2011. ISBN 978-607-901 16-41-8.

⁴ *Coloquio Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional (XI: 2012, Guadalajara, Jal.)*, *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de los mexicanos*, Juan Arturo Camacho Becerra (coord.), 1ª Ed., Zapopan, Jal.: Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012. ISBN 978-607-9016-66-1. *Coloquio Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional (XI: 2012, Guadalajara, Jalisco, México) Memorias del Coloquio El Mariachi, patrimonio cultural de la humanidad*, Juan Arturo Camacho, 1ª edición, Zapopan, Jal., Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. ISBN 978-607-734-008-9. *El mariachi: regiones e identidades*, Luis Ku (coord.), Francisco Gouygou, Ramiro Godina Valerio, Eduardo Martínez Muñoz,... (et al), 1ª edición, Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco: Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, 2014, ISBN 978-607-8350-22-3.

⁵ Hermes, Rafael, *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*, México, 1999.

abundar algo, porque si algo asaltaba mi curiosidad era, si en realidad la música mexicana era tan buena como para caminar por el mundo sólo por recomendación de la radio y el cine, que no era para menos al ser depositada en el aparato mediático de esa época y ser en primera instancia, con fines comerciales .

Al cabo de nueve años de presentaciones de trabajos en el Coljal, las investigaciones sobre el cine en relación directa con la música de Mariachi, habían tenido poca presencia en dicho evento. Para abordar el tema, primeramente, tenía que averiguar quién ya había pisado el terreno de la internacionalización y el cine en relación al grupo. Encontré que fue Jesús Jáuregui con su libro *El Mariachi. Símbolo musical de México*, que trató el tema del cine en su capítulo III (“Cómo se inventó el género Mariachi”. El surgimiento del Mariachi moderno) y la internacionalización del grupo en su capítulo X (“Como gota de agua que se vuelve al mar...” De México para el mundo), y en este último, mencionó algunos países de Centro y Sudamérica, que cito en el trabajo.⁶

Con la propuesta pretendo acrecentar el conocimiento sobre el grupo, ensamble músico vocal denominado Mariachi, que inició con estudios serios, entre los que se encuentran, el mismo Jáuregui, Álvaro Ochoa, y Arturo Chamorro principalmente. Pretendiendo de la misma manera aportar sobre la trayectoria internacional del grupo, su éxito y reproducción al exterior de México, mencionando Centro, Sudamérica y Europa (España, Yugoslavia y Francia).

Es justo aclarar que mi objetivo no es encontrar el origen de dicho grupo musical –aún es discutible–, ya que hay estudios e investigadores serios, que desde hace 25 años lo buscan sin estar de acuerdo todavía en esto. Mi percepción ante tal polémica, es que se declarará, no un lugar específico sino un área cultural, musicalmente hablando, en donde se encuentran inmersas las áreas del Occidente y el Bajío mexicano, enfatizando que las fronteras culturales no coinciden con las políticas. Tomando en cuenta que existen coincidencias en la presencia de una expresión cultural, la consecuencia sería como lo maneja la Geografía Humana y a lo que llama Rebeca Ramírez, “El regreso del paradigma humanista a la geografía

⁶ Jáuregui, Jesús, *El Mariachi. Símbolo musical de México*, Taurus, México, 2002.

regional”;⁷ y cita el aporte de Armand Frémont, dentro de la Escuela Francesa donde el gallo argumenta,⁸

[...] que el hombre no es un objeto neutro al interior de la región, tal y como lo conciben algunos estudios; por el contrario, proporciona juicios sobre el lugar aceptando la existencia de un vínculo del hombre a la región y de la región al hombre, a partir de las percepciones y *sentimientos*, que generan las vivencias humanas. [...] (estableciendo diferencia entre) lugar y región por la escala, ya que cada categoría refiere a organizaciones y percepciones diversas. La primera,... refiere a los espacios de la casa, del trabajo, de los intercambios y los llamados lugares inútiles. La región se presenta como un espacio de escala mediana (más amplio que el social pero menor que el de las civilizaciones y las naciones). [...] La región integra espacios vacíos y espacios sociales con un mínimo de coherencia y de especificidad que hacen, en conjunto, una estructura propia (la combinación regional) que la distingue para ciertas representaciones dentro de la percepción de los habitantes o de los extranjeros.⁹

En lo enunciado se concibe que se relacionan recíprocamente la región y el hombre en un carácter de espacio vívido, involucrándose las percepciones, sentimientos y emociones. La expresión musical es el lazo que conjunta, en este caso, un espacio rebasando los límites políticos. Pero enuncia algo que es inherente al ser humano: los sentimientos, –concepto retomado a lo largo del trabajo–, que adquiere una estructura propia, que “la distingue para ciertas representaciones dentro de la percepción de los locales o extraños”, que no es otra cosa que la idea de identidad. Tal vez, en primera instancia, local pero reflejo del “yo” y su extensión con el “nosotros”.

A partir de aquí mi investigación se perfiló hacia la indagación acerca de la relación que existe entre la presencia del Mariachi en el cine como parte de esa modernización del grupo y, la tendencia que hubo de la utilización de la imagen del grupo por parte del Estado mexicano para la evocación del sentimiento a través de su música, primeramente en la construcción de estereotipos locales y después nacionalistas en una representación de “lo mexicano” para mostrar al mundo, en una estrategia de tendencia política de diplomacia internacional.

⁷ Ramírez, Blanca, “La geografía regional: tradiciones y perspectivas contemporáneas” en *Investigaciones Geográficas, Boletín del Instituto de Geografía*, UNAM, Núm. 64, 2007, pp. 116-133. ISSN 0188-4611. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n64/n64a8.pdf> Consultado agosto 5, 2019

⁸ Frémont, A., *La région: espace vécu*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.

⁹ Ramírez, *Op. Cit.*, p. 122

En el periodo que manejé (1938-1958), es una temporalidad tal vez, arbitraria para la historia ya establecida, pero válida para la actividad del historiador, obedeciendo a ciertos criterios, ya que al hablar de música, por supuesto involucra un cine sonoro, atendiendo la escucha de la expresión musical en pantalla, a la lírica que permite percibir la etapa sonora del cine mexicano iniciada en 1932 –con la proyección de *Santa*, y que aunque esta cinta representa manifiesta importancia para el estudio del Mariachi, por la razón de que apareció el Mariachi de Cirilo Marmolejo–,¹⁰ pero fui a 1938, donde ya existió un cine mejor elaborado y donde esa producción nacional empezó a ser exportada a Centro y Sudamérica.

La fecha utilizada como término del presente estudio, es con base en lo que otros investigadores han aportado en el rubro de los estudios sobre cine, junto con ciertas eventualidades importantes dentro de lo que es de injerencia al tema: viajes de Mariachi, cine, crisis de este último e influencia del grupo a otros espacios en el exterior. Se ha manejado que la Época de Oro del cine nacional en México, coincidentemente con la muerte de Pedro Infante, llegó a su fin (1957).¹¹ Cité la gira del Mariachi Vargas, a París (1956), en este proceso de las giras al extranjero. Dicha época también reflejó una crisis en el cine nacional (1953), en cuanto a la problemática en la distribución de los filmes, etapa en la cual se vio involucrada la figura de William Jenkins (1878-1963), norteamericano que vivió en Puebla desde los tiempos de la Revolución (1910-1921) y muy cercano a hechos vinculados con el reparto agrario, la industria cañera, la cinematografía, el tráfico de influencias en relación con los hermanos Ávila Camacho.¹² En consecuencia, y aunados estos eventos con el ejercicio del monopolio de la distribución de películas por parte de Jenkins, el negocio se vio desangelado, así que se perdió interés en la inversión para la producción generando un cine parco y bajo en calidad,¹³ dejando a un lado

¹⁰ Jáuregui, *Op. Cit.*, p. 108 y en el *Órgano Informativo de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica*, Año 2, Octubre de 1980, Número 13, Cuadro No. 2, en la cual se relacionan los participantes de la película "Santa", y se puede leer que la dirección musical estuvo a cargo de Miguel Lerdo de Tejada.

¹¹ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula4.html> fecha de consulta julio 26, 2017.

¹² Paxman, Andrew, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*, Cide, Debate, México, 2016, pp. 604.

¹³ *Ibidem*, p. 315. También, González, Eulalio, *Autobiografía y anecdotario*, Edit. Diana, México, 1999, pp. 117-121

la contratación de grupos de Mariachi y sustituyéndolos con Conjuntos Norteños, que eran más baratos, explicación tal vez simplista pero no por eso inválida.

Asimismo, países como la misma Venezuela comenzó a tener una industria cinematográfica propia, dejando de ser dependientes y receptores de la cultura e industria cinematográfica mexicana. Arturo Serrano académico venezolano que ha estudiado el cine y radicado en Ecuador apunta,

El cine venezolano parecía aletargado. La guerra significó una inmediata disminución de la cantidad de producciones norteamericanas y alguien tenía que llenar ese vacío. Así fue como nació la época dorada del cine mexicano y que significó para ellos un éxito tanto artístico como de taquilla. Pareciera ser que en general que los venezolanos nos hemos visto como consumidores y no como realizadores de cine, y en esta época de nuevo nos convertimos en consumidores, esta vez del cine mexicano. Este ambiente favorable duró inclusive *hasta finales de la década de los cincuenta*, fecha en la que por ejemplo, el 65% de lo que el venezolano gastó en diversiones, lo gastó en el cine.¹⁴

Dentro de la etapa que manejé en la investigación, se dio el fortalecimiento del Estado, ya que a partir del período de Cárdenas (1934-1940), se tiene un aparato estatal que se consolidó, se vuelve corporativo y necesitó construir una imagen de quién es el ciudadano y quién es el mexicano, pues por primera vez, se tuvo la posibilidad, debido a su control de los medios de comunicación con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP),¹⁵ de integrar simbólica e iconográficamente a las diversas regiones culturales; una de ellas, con José Vasconcelos (1882-1959), en la Secretaría de Educación Pública (SEP), desde donde, –el escritor del “Ulises criollo”–, enfatizó que “la educación escolar debería moldear un nuevo hombre, sano, diligente y moral, y homogeneizar hábitos y costumbres en bien de la unidad nacional”.¹⁶ Pérez Montfort también hizo

¹⁴ Martínez Muñoz, Eduardo, “De la Internacionalización del mariachi a la apropiación del mismo. El caso venezolano” en *Mariachi y migración*, Francisco Samaniega (coord.), El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, El Colegio de Jalisco, Zapopán, México, 2019, pp. 47-61. Asimismo en: Serrano, Arturo, *Compendio de cine venezolano*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/317533553/Diccionario-de-Cine-Venezolano> Consultado: agosto 8, 2018

¹⁵ Con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP), puede consultarse en Cruz, Porchini Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del Cardenismo 1937-1940*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2006.

¹⁶ Loyo, Engracia, “La educación del pueblo”, en *Historia mínima de la educación en México*, Pablo Escalante Gonzalbo [et al.] ; Dorothy Tanck de Estrada, (coord.), El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, México, D. F., 2010, p- 163

referencia a lo que se esperaba de la educación del país –coincidiendo con Vasconcelos–, en cuanto a la homogeneización de lo que se quería que fuera el mexicano, extendiéndose a los medios de comunicación, ya que era “un solo país, con un solo territorio, con una sola historia y con un solo lenguaje, tal como se proclamaba en los libros de texto oficiales desde finales de los años treinta hasta avanzados los años sesenta, parecía ser la consigna del cine nacionalista mexicano”.¹⁷ El objetivo principal era unificar la cultura, desdeñando una clara multiculturalidad. De este modo anteponen la región cultural del Bajío sobre las otras,¹⁸ con ella se construyó un "estereotipo" de “lo mexicano” en la que el Jarabe Tapatío, la china poblana, el charro y la música del Mariachi juegan un papel preponderante; pero éstas no surgen espontáneamente, ni se consolidan inmediatamente, el proceso,

...está constituido por prácticas sociales contradictorias tanto al interior de los grupos humanos como en su relación con grupos sociales. Es decir la identidad, no es una esencia sino un proceso relacional [...] al que se le atribuyen condiciones particulares que unen los espacios de lo espiritual con lo material”.¹⁹

Hubo un proceso de pugnas y negociaciones, primero por la diversidad cultural por regiones, no por estados; posteriormente ya en los cincuenta, la controversia surgida por el uso del traje de charro por los grupos de Mariachi,²⁰ traje de la élite porfirista, a la usanza de la Orquesta Típica, creada por Carlos Curti (1859-1926) a finales del siglo XIX.²¹ Habiendo una continuidad pero ya dentro del nuevo Estado posrevolucionario con Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), utilizando

¹⁷ Pérez Montfort, Ricardo, “Nacionalismos y regionalismos en el cine mexicano 1930-1958. Algunas reflexiones finales”, en *Expresiones Populares Y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX, Diez ensayos*, Publicaciones de La Casa Chata, Ciesas, México, 2007, p. 320

¹⁸ Pérez, Montfort Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937”, en *Estampas de Nacionalismo popular mexicano; ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, CIESAS, México, 1994, pp. 113-130. Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, CIESAS-CIDHEM, México 2000. Montfort, Ricardo “Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1920 a 1940”, en Aquiles Chihu (coord.), *Sociología de la identidad*, UAM Iztapalapa-Porrúa, México, 2002, pp. 63-84.

¹⁹ Pérez Montfort, Ricardo, “Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo “típico” mexicano 1920-1950)”, en *Política y Cultura*, n° 12, UAM-Xochimilco, México, 1999, p. 180.

²⁰ Jáuregui, *Ibidem*, pp. 152-153, también Chamorro Escalante, Arturo, “El conjunto mariachi a partir de su apariencia signica”, en *De occidente es el mariache y de México... revista de una tradición*, Álvaro Ochoa (coord.), El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001, pp. 17-31.

²¹ Jáuregui, *Op.Cit.*, pp. 52-58.

así, para distinguirse de los grupos de provincia que se vestían de calzón de manta y sombrero de soyate.²²

A través del mismo proceso, que posteriormente lo ubicaremos como parte de su modernización, incorporan en sus repertorios otras músicas regionales como el huapango, el son jarocho, la canción yucateca, el corrido, la música clásica, el bolero que se denominó como ranchero, los géneros "tropicales" y lo que hoy tiene mayor vigencia: la música de Banda.

La percepción desde el exterior es que Jalisco es México y todo proyecta la idea que lo jalisciense es preponderante en el espectro nacional, ya que se creó un...

...retrato regionalista bastante bien definido (que) se convirtió en el gran dominador de prácticamente todos los demás, para al mismo tiempo ocupar la representación de la mexicanidad a ultranza. Este retrato fue sin duda alguna el del Bajío y particularmente el de Jalisco. El cine de charros cantores y chinas bailadoras ubicados en un Jalisco mítico en donde el amor triunfa por sobre todas las desidias y las malas voluntades, con muchos caballos, palenques, pistolas, guitarras, sarapes y sobre todo demasiada fanfarronería, contrastada con una moral un tanto mojigata y por demás poco convincente, dio un sello particular no sólo al quehacer cinematográfico de esos años sino que "impactó" de manera indeleble el nacionalismo popular y discursivo mexicano de aquellos años.²³

Así, el Mariachi se consolida como un agente estereotipador de "lo mexicano" de tal manera que vestirse de "charro" y/o colocar como marco un Mariachi hace a los objetos y personas "mexicanos", o los "mexicaniza", también podemos ver que existen prendas y artesanías (sombrero de charro, una piñata, un sarape, etc.) que cumplen esa función. Estos elementos nos pueden dar pistas o señales de significados que, utilizados por los gobiernos posrevolucionarios, y con el acierto de

²² El Soyate (*Yucca rostrata*) es un planta suculenta perenne perteneciente a la misma familia que el [RUSCO: *Ruscus aculeatus* \(Asparagaceae\)](#). Su origen y distribución natural se encuentra en el norte de México y sur de los Estados Unidos. Otro nombre que tiene es el de palmita. Alcanza una **altura** de unos 2 a 5 metros. Desarrolla un tallo erecto, redondeado, no ramificado, que presenta restos de las hojas viejas a lo largo de él cubriéndolo y aislándolo del sol y el aire. Al igual que otras suculentas, acumula agua en él para soportar las épocas de sequía. Las **hojas** crecen al final del tallo dando una forma globosa a la copa. Son largas, estrechas, delgadas, de base ensanchada y rígidas, con forma linear parecida a una espada. El ápice es agudo y punzante. Su tamaño varía entre los 40 y 70 cm. En cuanto al color, es verde azulado a grisáceo. Las **flores** son pequeñas, blancas y aparecen en grandes racimos en la primavera. Se puede consultar en: <https://www.riomoros.com/2017/11/soyate-yucca-rostrata.html> mayo 25, 2019.

²³ Pérez Montfort, Ricardo, "Nacionalismos y regionalismos en el cine mexicano 1930-1958... *Op. Cit.*, p. 317

Vasconcelos, quien identificó y reconoció, “El potencial cultural de los países mestizos... en las pulsiones creativas que bullían en las diversas ramificaciones del alma nacional, no sólo en la alta cultura”.²⁴ Parte que abordé en el capítulo I, “*Al Mariachi de mi tierra*”. Estudio historiográfico. Ya que al poder definir qué es “lo mexicano” será más clara la percepción del éxito de personajes emanados de diferentes contextos regionales, utilizados por la publicidad discográfica y del cine como Jorge Negrete, Pedro Infante, Lola Beltrán, Lucha Villa, Antonio Aguilar, Luis Pérez Meza, Javier Solís, Juan Gabriel y tantos otros cantantes que no eran de Jalisco y usaron su atuendo estereotipador para ser representativos de “lo mexicano”.²⁵ Recuerdo una escena que cabe muy bien como ejemplo para la adopción por regiones. Es el caso de la película “El Ametralladora” (1943), protagonizada por Pedro Infante, y como secuela de la de “¡Hay Jalisco no te rajes!” (1941). Aparece un árabe, vestido de charro, jugando baraja y diciendo: “... ¡‘Pus’ que tal señor, se lo juro por mi patria, por mí ‘Jaliscus’!

A lo que Pedro en el papel de Salvador Pérez Gómez “El Ametralladora” contestó –“Esto es un relajo, todo mundo quiere ser de Jalisco”.²⁶

Por supuesto el argumento presentado en este tipo de cintas convocó a una adherencia, Jalisco es México y el mexicano es jalisciense, hasta el extremo de que el acento y la forma de hablar eran manifiestos de un extranjero y apelaba a ese nacionalismo. La configuración jurídica de los países no nos permite la libre elección al “adoptar” una Patria, ya que la realidad y en situaciones muy particulares las Patrias, haciendo alusión a la vinculación del Estado-nación, del Estado político, del Estado basado en leyes, constructo emanado también de la modernidad, donde se parte de la idea del territorio donde uno nace, puede arropar a individuos, más no al contrario ya que esta parte pertenece a lo intangible. Esto sólo obedece a muestras manifiestas de sentimentalismo, motivando dos caras de un origen. En el “fuereño”

²⁴ Florescano, Enrique, *Imágenes de la Patria*, Taurus, México, 2006, p. 314

²⁵ Pérez, Montfort Ricardo, "Representaciones e historiografía en México 1930-1950 "Lo mexicano" ante la mirada nacional y extranjera", en *Historia Mexicana*, t/v 248 Vol. LXII, Núm. 4, México, 2013. Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, Imaginarios Y Contextos, Ensayos De Historia Y Cultura En México 1850-1950*, México, Español, 2008. ISBN: 978-968-796-679-6, Pag.300. Pérez, Montfort Ricardo, *Estampas De Nacionalismo Popular mexicano. Ensayo sobre cultura popular y nacionalismo*, colección Miguel Othón de Mendizábal, Ciesas, México, 1994.

²⁶ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AHuQogLsx5U> Consultada: junio 29, 2019, (min. 35:10)

o migrante, la necesidad de sentirse aceptado y ser un “igual” en “corral ajeno”. Por otra parte, el que ejerce localía, se posiciona orgulloso de su origen, ya que es visto como deseable por ese “otro”. Resultado de un nacionalismo que fue construido por el Estado.

La idea de nacionalismo no era nuevo en los noventa del siglo XX, y Eric Hobsbawm (1917-2012) presentó su trabajo *Naciones y nacionalismos desde 1780*.²⁷ Es un estudio que principalmente se concentra en el siglo XIX y comienzos del XX, periodo en que el tema es más bien de tendencia eurocéntrico o, en todo caso, se centra en las regiones mayormente “desarrolladas”. En este ejercicio cita a algunos otros investigadores y autores como Walter Bagehot (1826-1877), para hacer una crítica. Las naciones no son (como pensó Bagehot) tan antiguas como la historia. El sentido moderno de la palabra no se remonta más allá del siglo XVIII. La palabra nación es simple hoy en día ya que se le da una función muy general e imprecisa. Sin embargo, al abordar el terreno de lo que llamamos “cuestión social”, según los marxistas de antaño, se encuentra situada en el punto de interacción de la política, la tecnología y la transformación social. De esta manera podemos decir de la complejidad de las llamadas naciones, hará que las veamos, y a los fenómenos inherentes a ellas, con un método de análisis en términos de las condiciones y los requisitos políticos, técnicos, administrativos, económicos y de cualquier otro tópico involucrado.

El autor ve de mayor provecho comenzar por saber a qué se refieren con nacionalismo y no con nación; porque la “nación” tal como la percibe el nacionalismo, puede reconocerse anticipadamente; la nación real sólo puede reconocerse a posteriori. Utilizó el término “nacionalismo” en el mismo sentido que lo utilizó Ernest Gellner (1925-1995), para referirse básicamente a un principio que afirma que la unidad política y nacional debería de ser congruente y acorde a su gestión. Pues existe un deber político, compromiso adquirido para la organización política que engloba y representa a la nación y éste se impone ante todas las demás obligaciones, cualesquiera que sean, llámense públicas o privadas, como en los casos extremos como la guerra. Esto distingue al *nacionalismo moderno* de otras

²⁷Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Grijalbo Mondadorí, Barcelona, 1998.

formas menos exigentes de identificación nacional o de grupo. Aclara que él no concibe a la nación como entidad social primaria ni invariable. Ésta, pertenece exclusivamente a un tiempo y espacio determinado y reciente desde la mirada de Clío. Se pronuncia como una entidad social en la medida en que se refiere a cierta clase de estado territorial moderno, el Estado-Nación.

Hay una composición real, hablando de nacionalismo, ya que a veces éste, toma culturas que ya existen y las transforma en naciones, a veces las inventa pero por lo regula las destruye: eso es realidad. Para simplificar, a efecto de análisis, el nacionalismo antecede a las naciones. *Las naciones no construyen Estados, ni nacionalismos, sino que sucede totalmente al contrario.* Reitera que por este motivo, las naciones, son fenómenos duales contruidos esencialmente desde arriba (por el Estado), pero no pueden entenderse a menos de que se analicen también desde abajo, con personas digamos, normales y corrientes (el pueblo).

La «conciencia nacional», según Miroslav Hroch (1932; 86 años)-, no tiene un desarrollo idéntico entre lo que llamamos agrupamientos sociales o las regiones de un país. Esta parte se descuidó mucho tiempo, aunque existen los puntos de acuerdo en cuanto a referirse que no importa su naturaleza, lo importante es que esa «conciencia nacional», capte las “masas populares” ya que según la percepción general, los trabajadores, los sirvientes, los campesinos son los últimos en verse influenciados por ella, por eso hay que incluir su tradición para que los signos sean digeribles.

La “conciencia nacional” se desarrolla de manera diferente por regiones, Hobsbawm estudia los procesos de formación y desarrollo de los movimientos nacionales, los cuales pasan por una serie de etapas o fases: la primera, puramente cultural, literaria y folclórica, en México, desde la trinchera de la educación, con el reconocimiento de la riqueza mestiza y homogeneizando a la cultura; una segunda fase, donde hace aparición un grupo de “pioneros” y militantes de “la idea nacional”, con intelectuales y artistas, como agentes culturales que asumieron la tarea de identificar puntos de cohesión y reflejarlo en su obra como Diego Rivera...

Estos agentes culturales, procedieron con respecto del Estado, como portadores de las tendencias de [...] hegemonía. De hecho, varios artistas e intelectuales de la oposición socialista trascendieron como los intelectuales

orgánicos del periodo, ya que fueron éstos, quienes forjaron una cierta imagen nacionalista, considerada como el referente de la propia identidad.²⁸

La tercera fase, es el momento donde emerge el programa nacionalista, cuyos promotores van ahora en búsqueda de un sostén de masas, dirigido a la creación de un estado nacional, en el caso de México, a buscar espacios para transmitir la obra, el Muralismo en los espacios públicos, restaurantes, recintos de Secretarías, la literatura o a través de los medios masivos de comunicación como la radio, prensa y cine.

Enfatiza que, la concepción de nación no es algo eterno, sino una entidad política que ha tenido su nacimiento y seguramente tendrá su final; él dice que el proceso de nacionalismo inducido, tipo francés, deviene en nacionalismo asumido como problema de conciencia política, por ello es de fundamental importancia, precisar los mecanismos institucionales que se ponen en juego, como la escuela republicana laica y única como herramienta que construye una idea de nación en la mente de cada niño que luego será el ciudadano, coincidentemente con Antonio Gramsci en su concepto de Hegemonía, donde el Estado se apoya en los medios de comunicación, las instituciones de educación y la religión.

Asistido por un diccionario –Hobsbawm–, se percata que antes de 1884 no aparece la entrada para este concepto, lo sobresaliente es que empiezan a dar un peso al lenguaje practicado por un conjunto de habitantes, llamada lengua nacional, aunque existan dialectos y los idiomas de otras naciones. Pero no sería hasta 1925 cuando se incluye en su definición: «conjunto de personas de un mismo origen étnico y que generalmente hablan un mismo idioma y tienen una tradición común». Dándole al idioma el peso de punto de cohesión identitaria junto con la historia de esa sociedad.

En las lenguas romances la palabra «nación» es indígena. En otras lenguas, en la medida en que se usa, es voz tomada en préstamo de otra lengua, pero evoluciona hacia la descripción de grupos autónomos más nutridos tales como

²⁸ Machuca, Jesús Antonio, “Reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la Conciencia Patrimonial en México”, en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, Béjar Navarro, Raúl (comp.), Colección Multidisciplina, CRIM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, México, 2005, p- 141.

gremios u otras corporaciones que necesitan distinguirse de otros con los que coexisten. También es de destacar que estas naciones conformadas no eran ni son homogéneas, difícil de congregarse.

Así, sin adentrarnos más en el asunto, podemos aceptar que en su sentido moderno y básicamente político el concepto *nación* es muy joven desde el punto de vista histórico. La exigencia de que se aplicara el «principio de nacionalidad» tampoco era universal, pero había una idea clara que expresó “el futuro liberador” de Polonia, el coronel Pilsudski, reconoció en su frase: «Es el estado el que hace la nación y no la nación el estado». Giuseppe Mazzini (1805-1872), decía que no importaba que para el grueso de los italianos el *Risorgimento* no existiera, ya que después de la unificación italiana (1860), “sólo el 2.5% de sus habitantes hablaban realmente en italiano para los fines ordinarios de la vida”. Massimo d'Azeglio (1789-1866), tuvo que convocar a esa unión, ese mismo año, con su famosa frase: «Hemos hecho Italia, ahora; tenemos que hacer los italianos».²⁹

Pero después de 1880 fue cobrando importancia lo que los hombres y las mujeres normales y corrientes *sentían* en relación con la nacionalidad. Por lo tanto, es importante considerar los *sentimientos* y las actitudes entre personas preindustriales de esta clase, sobre las que podía edificarse el novedoso atractivo del nacionalismo político.

Para el historiador es de vital importancia que al involucrarse en su labor, no deje pasar esas fases de connotación nacional, claro está que sin verse influenciado por su sentir nacionalista porque se caería en malas interpretaciones, hay que ser imparciales ya que si no, el nacionalismo nos ganará y eso va contra la objetividad.

¿Por qué es importante considerar los sentimientos? Agnes Heller nos dice que aunque el ciudadano no sea de vital importancia para la ejecución de una Revolución industrial, sí es necesario para una Revolución política, y que para la realización de ésta,

...el *theatrum mundi* necesita gente que constituya su actividad a partir de los principios, que estén dispuestos a los mayores sacrificios y sean capaces de

²⁹ Soler, Ricarter, *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la Independencia a la emergencia del imperialismo*, Siglo XXI, Colección América nuestra, 3ª edición, México, 1980, p. 25

suspender sus intereses particulares. Para que el mundo burgués se instale es preciso emprender la lucha abnegada por ‘la libertad’ o “contra la tiranía”.³⁰

Tomando en cuenta –abunda Heller–, que la época burguesa, que es la etapa de la creación de los nacionalismos, como <comunidad ideal>, y para llegar a este nivel se necesita el *pathos* del ciudadano, “se necesita gente altruista para realizar el egoísmo nacional”, y aunque los sentimientos del burgués y del ciudadano difieren, existe la manera de pasar de un lado al otro, tal vez suene sencillo pero no lo es tanto, la fórmula es: la abstracción del mundo de los sentimientos. En otras palabras, el burgués tiene un trato cotidiano con sus iguales, donde entabla una batalla continua en el terreno de la acumulación de riqueza. Lo principal es la acumulación de riqueza (capital), esta es la razón por la cual los sentimientos caen a un segundo término. El ciudadano está consciente que sólo en comunidad podrá satisfacer sus necesidades, así que debe actuar en base a esa necesidad o no sobrevivirá. Pero el mensaje recibido fue, que tiene que reconocer algunos rasgos, donde...

...la guía de los sentimientos corresponde primariamente al par de categorías orientativas de valor útil-nocivo. El par Bueno-Malo viene de ser sinónimo de útil-nocivo o por lo menos tiende a serlo. La persona que no adopta el valor de utilidad [...] se ve rodeado de la aureola del desprecio *moral*. Lo útil es preferido tanto en el caso de los sentimientos cognoscitivos de trasfondo (que pueden estar inactivos en cierto momento pero pueden ser evocados), como en el caso de las emociones y disposiciones emocionales.³¹

El comportamiento moral o su reconocimiento es muy valioso para ese ciudadano de a pie. Kant menciona que tres deseos dominan la gestión del sentimiento burgués, “el deseo de posesión, el deseo de gloria y el deseo de poder”.³² Con la premisa de que el dinero es cantidad “pura”, en consecuencia, “si tienes (posees) dinero, tienes todo, incluso gloria y poder”. Bajo la lupa de la moralidad el sentimiento burgués puede ser visto como: prosaico e insaciable.

“La dominación no es algo objetivo y separado del hombre, sino también algo que existe en el hombre, los hombres <obedecen> o <desobedecen> impulsados

³⁰ Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, Filosofía y Cultura Contemporánea 6, Ediciones Coyoacán S. A. de C. V., México, 2004, p. 278

³¹ Heller, Agnes, *Op. Cit.*, pp. 278-279

³² *Ibidem*, 279

por un sentido de moralidad, por creer que unas normas son “buenas-malas”, “justas-injustas”.³³

Heller apunta que el mundo sentimental del ciudadano es opuesto al del burgués, aquel personifica la “Virtud”, ésta es íntegra, no se escinde y el ciudadano es su “campeón”, y éste también puede subordinar su mundo sentimental a algo que no está lleno de “deseos” prosaicos, sino a la Causa, “ésta constituye toda su gestión doméstica de los sentimientos. Cada sentimiento recibe luz de la Causa, cada emoción se refiere a la Causa”, es a lo que la misma Agnes denomina, en resultado de ese sentimiento emanado por la Causa como: *entusiasmo*. Agrega que este entusiasmo es propio de situaciones de emergencia.

...no puede penetrar la vida cotidiana porque la idea no se ha generado a partir de ahí. Y en cualquier caso, siendo una pasión política, en la vida diaria perdería sentido. No podemos negar grandeza al entusiasmo del ciudadano. En primer lugar, su propia existencia y continuo renacimiento muestra – aunque no sólo esto– que los sentimientos siempre se han rebelado contra la dictadura de los deseos de posesión (*Habsucht*), que sigue existiendo un mundo del sentimentalismo no centrado en el egoísmo.³⁴

La autora de la Teoría de los sentimientos recurre a un ejemplo parafraseando a Christian Johann Heinrich Heine (1797-1856), poeta y ensayista representante del Romanticismo alemán, que me parece muy buen modelo de lo que hace alusión con respecto al mundo sentimental del ciudadano, por lo que realza, poniendo en segundo término a “La mujer y los hijos, es decir, todo lazo emocional personal, toda disposición emocional viene a ser menos frente a la Causa, única que merece sentimiento y entusiasmo: ¡Qué importa mi mujer, qué importa mi hijo! ... ¡Mi emperador, han cogido a mi emperador!”³⁵

¿Cómo es que este burgués, que toma el poder, logra atraer la atención del ciudadano (pueblo), a la construcción de su <comunidad ideal>, a la construcción de una nación, a la construcción de un nacionalismo? Gramsci nos dice que una de

³³ Noguera Fernández, Albert, “La teoría del Estado y del poder en Antonio Gramsci: claves para descifrar la dicotomía Dominación-liberación”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 29, Euro-Mediterranean University Institute (EMUI), Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/26799> Consultado en julio 20, 2019.

³⁴ *Ídem*, p. 286

³⁵ *Ídem*, p. 285

las maneras de ejercer el poder de un grupo social sobre otro es a través del uso de la fuerza, recurriendo a los cuerpos policiacos. Pero hay también otro método,

Gramsci advierte que la hegemonía burguesa no es sólo política, también se construye y se recrea en la vida cotidiana. A través de ella se interiorizan los valores de la cultura dominante y se construye un sujeto domesticado... Así como hoy en día la principal vía de construcción hegemónica son los medios de comunicación masiva, en tiempos de Gramsci ese lugar lo ocupa la escuela...el consenso es fundamental para reproducir el sistema capitalista, la hegemonía de este último no se garantiza sólo culturalmente ni pedagógicamente. Nunca existe el puro consenso ni la pura violencia. La coerción de la fuerza y el convencimiento de la ideología siempre se complementan.³⁶

La dominación a través de la fuerza es algo que se espera sea la más “convinciente” pero ¿cómo se logra la parte del “convencimiento de la ideología”? ¿Cómo se construye un sujeto domesticado?

En la vida cotidiana, a partir del invento de la imprenta o, través del púlpito primeramente, se manifestaron una serie de mensajes e ideas por medio del lenguaje, en forma de expresión discursiva y posteriormente en escritos, textos. Para Teun van Dijk (1943; 76 años), lingüista neerlandés quien ha estudiado al discurso hablado, en su línea de trabajo: el Análisis Crítico del Discurso (ACD), nos dice que, este ACD, no es un método, es una disciplina pero que su estudio puede ser transdisciplinario, pero establece ciertos conceptos para alinear su “discurso”.

El discurso tiene que ver con el uso del lenguaje en situaciones concretas y sociales, lo podemos ver hoy, como una construcción multimodal, ya no sólo lo podemos percibir a través de las palabras u oraciones, sino es en función a lo que la multimedia involucra: gestos, la percepción del sonido, de imágenes, música, un discurso por internet, etc. De este modo responde a una construcción *semiótica* y no solamente lingüística. Para su estudio hay que saber distinguir nivelación de la emisión de las palabras (el nivel de la voz), su entonación, las formas de las palabras (morfología), el orden de las palabras en la oración (sintaxis); incluye también: estructuras semánticas, estructuras sintácticas, coherencia entre oraciones, sentidos globales, temas, tópicos, implicaciones, presuposiciones, descripción de personas. También está la pragmática que incluye los actos del habla y lenguaje; el

³⁶ Kohan, Néstor, *Gramsci para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, Argentina, 2004, pp. 77-80.

discurso es acto, es acción, una amenaza es un acto social y se hace con el lenguaje, con el discurso (acto lingüístico=acción-interacción).

Deben ser revisadas: la estructura de la argumentación, las estructuras de la retórica, las estructuras de la narración, la temática, el estilo, la retórica, la narración. La argumentación es una estructura sumamente compleja, y esto sólo es la parte verbal, falta la parte mental del discurso, que es aún más compleja porque interviene el sentido. La coherencia discursiva no es en el papel (sustrato), está en la cabeza, en el cerebro, entonces se necesita también una psicología cognitiva capaz de describir qué es la comprensión del discurso. Las estructuras mentales de la proyección del discurso es la parte psicológica, y en la parte social-psicológica tiene que ver la manera de comunicar con otras personas, el individuo en el grupo y cosas como prejuicios, actitudes, ideologías, etc.

El discurso es una práctica social, es otra opción para poder controlar las prácticas sociales de los individuos. Aplicando la Teoría del poder en el discurso (en la comunicación), podemos controlar el discurso de las otras personas. Lo esencial es elaborar el discurso que controle a las personas. El discurso es interfaz, bisagra entre poder y mente, a través de persuasión, manipulación, educación, etc. Hay control bueno y control malo, lo obvio es que sea control bueno, “que aprendan de nosotros”, controlando sus opiniones, conocimientos, ideologías, normas, valores, etc. Porque al controlar la mente se puede controlar lo que quieren. El poder tiene una base social, dinero, tierras, fuerza militar, etc., y en las sociedades democráticas hay otras formas de poder, como el poder simbólico –como la fama, las estrellas de cine; lo que tienen los maestros como recurso fundamental es: conocimiento (en teoría por supuesto). El conocimiento es un recurso fundamental del poder. El poder también es información (periodismo, comunicadores, televisión). Lo importante en estas manifestaciones de poder es el “acceso preferencial” al discurso público y en consecuencia se ejerce ese recurso fundamental para “argumentar” y así tener el “acceso preferencial” a la mente de las personas.

El poder es una relación entre grupos sociales, para el autor, no debe de ser personal. Es una relación de control, ya que se manifiesta de un grupo que ejerce control, entendido en la capacidad de limitar la libertad de acciones de los otros. Por

otra parte también se puede controlar la mente: los ideales. Esto es el control sobre la gente a modo de actúen como el grupo hegemónico lo desea (Gramsci). Se puede ejercer por la fuerza pero, en los sistemas democráticos lo ideal es que se haga de otra manera. En un ambiente social democrático, donde hay un reconocimiento, comunicación e información lo que interesa es el control de la mente de la gente o sea, en los modelos mentales de las persona.

Para la aplicación del poder a través del discurso, van Dijk enuncia tres etapas para su realización:

a) *Controlar la producción del discurso*: es el control sobre la elaboración del contexto. Quién tiene acceso al discurso público, el periodista elige quién emite su opinión, jerarquiza quién tiene acceso a emitirlo. El discurso político se aplica de la misma forma, sobre todo en el Congreso de la Unión. Si algún representante desea tomar la Tribuna, solicita una participación, no es espontaneo.

b) *Controlar el discurso mismo*. El periodista, el director del periódico, de la televisión, de la radio tiene la capacidad de discriminar quién emite su opinión al discurso público. Deciden lo que vende y las fuentes confiables: grandes personajes, representantes sociales, artistas, son ejemplos de gente que tienen acceso a emitir un discurso público. Son gentes que se pueden citar en el discurso como emisor o experto de determinado tema o tópico.

c) *Controlar las consecuencias del discurso sobre la mente de la gente*: la gente lee y construye un modelo mental de ese evento que queda en la memoria episódica, la de largo plazo de las personas. A este proceso se le denomina comprensión de texto.

En pocas palabras, la gente que produce las noticias o los jefes de la comunicación, la mayoría de las veces en contubernio con la clase política y dueños del capital, construyen un texto con una estructura (semántica y sintáctica), que a ellos les parece bien. Ese texto –con sus estructuras–, tiene influencia sobre los modelos mentales de las personas (subjetividad), y después de repetir muchas veces esas mismas estructuras (retroalimentación), la gente generaliza y construye actitudes, prejuicios, ideologías. De repente ya el informante o el medio de comunicación, no se preocupará por escribir o transmitir otro artículo o discurso

negativo sobre determinado tema, porque la gente o los receptores, en aras de aplicar las estructuras creadas y obtener mayor información, identificará signos que estarán entrelíneas y relacionarán cualquier problemática a esa temática. La ideología es la base para comprender a la sociedad y controlarla.

¿Qué hay de esa expresión: “El Estado es el que crea los nacionalismos”? En México a consecuencia del movimiento revolucionario de 1910 y hasta casi 1920, con la llegada del grupo “Sonora” al poder, se comienza la labor de buscar elementos de cohesión desde la SEP. De esta manera, el nacionalismo, de manera similar y como “en todos los países, ha conducido a aglutinar a la sociedad en torno del proyecto de un sector específico y particular de la élite política ascendente”, convirtiéndose en referente y *representante* político de dicha identidad cohesionadora, como parte importante del concepto de nación moderna.³⁷

Hablar de representación es hablar de un concepto que ha llegado hasta la actualidad desde su génesis en el latín como *repraesentare*, haciendo referencia a la encarnación de algo que estaba ausente. No hay sólo una definición del concepto representación ya que en ella convergen distintas connotaciones, sólo haremos referencia a la representación identitaria y a la representación política –aunque la representación teatral y la representación simbólica también cabrían en la parte dedicada al cine.

La representación política es de suma importancia para el Estado, le da el respaldo ante sus gobernados para la legitimar su actuar, como ideal nacionalista y argumento de un discurso conciliador entre “diferencias sociales prevalecientes por parte de los sucesivos regímenes, a nombre de la *unidad nacional*”.³⁸ Parte fundamental de las sociedades democráticas con un sistema de representantes del pueblo o de la sociedad civil, que en estos tiempos ha reflejado una crisis entre los ciudadanos al referirse a los partidos políticos con frases como: ¡ustedes no me representan!

³⁷ *Ibidem*, p. 139

³⁸ *Loc. Cit.*

En cuanto a la representación identitaria, nos percatamos de que está integrada por elementos que el individuo percibe como propios y otros que son ajenos o lo que sencillamente llamamos “lo común” y lo “diferente”.

...por un lado encontramos la identidad individual y por el otro, la identidad grupal. La identidad individual es poliédrica, y está formada por cada una de las identidades grupales que poseemos, por ejemplo, el yo perteneciente al grupo de trabajo, el yo perteneciente a la familia, el yo perteneciente a la comunidad, etc. Nuestra identidad personal se pone en relación con un entorno, y cuando... sentimos que en ese entorno comparten algunos de nuestros atributos empezamos a formar parte del grupo incorporando esa identidad grupal a nuestra identidad individual. [...], pero al mismo tiempo tiene una proyección grupal. Nuestras identidades grupales son las caras del poliedro de nuestra identidad individual.³⁹

Del mismo modo el hablar de identidad que también es un campo que se puede relacionar a lo sentimental, no sólo lo encontramos para referencia de los estudios sociales y abundando un poco más a lo referido con anterioridad...

En continuo y creciente uso, especialmente en la teoría crítica y, más recientemente, en el campo de los estudios culturales, el concepto de identidad ha recorrido un largo camino. Aunque no es un concepto freudiano es usado comúnmente dentro de la psicología del ego en Estados Unidos a partir de los años cincuenta para denominar una serie de aspectos de la personalidad que Freud incluyó en el ego”.⁴⁰

La identidad es algo inherente al proceso de modernización de lo que se dio por llamar Estado-nación, la sociedad moderna reconoce la especificidad, el valor universal de la singularidad de cada existencia personal, ya que en el antiguo régimen era difícil concebir esta idea. “...tiene, quizá, sus orígenes en el individualismo occidental”. Giddens parafraseando a Roy F. Baumeister nos dice que “en la época premoderna faltaba esa insistencia nuestra, ahora normal, en la individualidad”.⁴¹

³⁹ Moreno Garrido Belén, “La representación de la identidad en la serie Vientos de agua”, en *Iberoamérica Global*, Vol. 3, N° 2, Dec., The Hebrew University of Jerusalem, 2010, p. 16. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/276382093_La_representacion_de_la_identidad_en_la_serie_Vientos_de_Agua Consultada en septiembre 20, 2019.

⁴⁰ Szurmuk, Mónica et Robert Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI editores, Instituto Mora, México, 2009, p. 140.

⁴¹ Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ediciones Península, Historia, Ciencia, Sociedad n° 257, Barcelona, 1995, p. 98

Fernando Escalante abunda en su explicación de la identidad, donde coincide con ese concepto que aparece en el Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos y agrega que...

En esencia, quisiera decir, *strictu sensu*, la identidad es, primero, algo que siempre está cambiando, y segundo, algo absolutamente único y singular; de hecho, tomo identidad como originalidad, unicidad (de cualquier objeto o persona). [...]Básicamente, la identidad es considerada el hecho y el sentido de pertenencia a un grupo. En otras palabras, refiere a una cualidad general, a algo compartido por un grupo o pueblo, que sirve para distinguirlos de otros; así, la identidad se vuelve un atributo de una colectividad y, en el caso extremo, aunque no infrecuente, en el atributo que constituye una colectividad (quizás el atributo más artificial, inútil y tramposo de todos sea nuestra supuesta identidad como “agentes racionales”, consumidores, clientes y cosas así, pero hay muchos otros igualmente simples).⁴²

Aunque para desarrollar mi trabajo, primeramente el concepto de identidad lo pretendo plantear, y en base a la utilización del cine, en base a las imágenes, como lo explica Ezequiel Adamovsky,⁴³ tomando la idea de Jacques Lacan, psicoanalista francés, y a grandes rasgos lo explico:

A la identidad la presenta como una ilusión, un mito. Tiene dos vertientes explicativas. Una es la parte de la narración y la otra es que se presenta como una imagen. La identidad nos da una imagen de sí misma, de nuestra propia persona, luego a dónde pertenecemos. Nos da la certeza de ser un “yo”, esta idea supuestamente emana desde nuestro interior, pero esto no es del todo cierto ya que la identidad funciona o trabaja como una imagen que nos llega desde fuera. Ejemplificando: la construcción de esa imagen es algo central ya que un niño al nacer no tiene la conciencia de saber quién es o qué es. Esto lo irá aprendiendo de su entorno, de su sociedad, al igual que los sentimientos.

...todo sentimiento es, en mayor o menor medida, expresión. Pero toda expresión es al propio tiempo información. La expresión de sentimiento es siempre un signo que comporta un significado. No sólo debemos aprender

⁴² Tenorio Trillo, Mauricio (moderador), *Identidad, nuestra preclara obsesión. Un diálogo y algo más*, Esta mesa redonda se sostuvo de manera virtual por medio de intercambios de correos electrónicos en los meses de abril y mayo del 2002, donde participaron Roger Bartra, Partha Chatterjee, Robin Kelley, Fernando Escalante, Sanjay Subrahmanyam. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_11/dossier1.pdf Consultado en: septiembre 20, 2019.

⁴³ Ezequiel Adamovsky, historiador argentino que en una charla sobre identidad, la presenta como una imagen. Con esta presentación debutó el ciclo de charlas “Las palabras y las cosas (y las ciencias)”. Sin fecha, pero disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4> Consultada en septiembre 21, 2019.

la diferenciación de la expresión del sentimiento, sino que debemos aprender su significación (como signos). No aprendemos esto por nosotros mismos (ante el espejo), sino en el rostro, los gestos, el tono de voz, los tipos de reacción, el comportamiento de otros. Para podernos mover en nuestro elemento social debemos adquirir el “lenguaje” de los sentimientos no menos que el de los conceptos.⁴⁴

Los niños en su primer encuentro con un espejo –a partir de los seis meses, según el expositor–, tendrán su primera experiencia de saberse reconocer en esa imagen de su “yo”, es una imagen que viene desde fuera. Él ya conoce a su padre, a su madre o sus hermanos, los identifica, pero al verse en un espejo con alguno de ellos, ahí él sabe que ese al que ve por primera vez es él. Es en el cotejo de esa imagen que le llega de afuera cuando ese niño comienza a ser un “yo”. Pero no queda esto aquí ya que cuando ese “yo” pasa a ser un “nosotros”, es un paso de extensión de ese él mismo (de ese “yo”). Porque –enfatisa–, no hay espejos que devuelvan la imagen de una comunidad, las comunidades no tienen cuerpo, todo lo que tienen son imágenes y narraciones. ¿Cómo aprende un niño qué es ser mexicano, en este particular caso? Hablando ya en conjunto con un conglomerado de “iguales”. Primeramente, a través de las imágenes, los colores de la bandera, los contornos de un mapa al ser iluminado o remarcado, los frutos locales, el idioma aprendido, etc.

Por otra parte, la narración viene a solucionar esa parte efímera del ser humano, ya que si no fuéramos sujetos temporales, podríamos dar testimonio eternamente, somos finitos. El tiempo, todo lo cambia incluyendo las imágenes. ¡Dios sí perdona, el tiempo no! Es cierto que a través de las imágenes nos reconocemos como un “yo” o como un “nosotros”, pero qué pasa después de quince años, esa imagen que el espejo devuelve de un adolescente a aquel niño ya nada tiene que ver. Menos al pasar sesenta años. Lo mismo pasa con las identidades colectivas, por ejemplo: si hoy nos paramos en cualquier calle y la podemos disfrutar como parte de un paisaje urbano, donde identificamos tal vez un monumento, lo ubicamos y esa imagen en nuestra cabeza no cambiará, tal vez forme parte de mi orgullo identitario como habitante de ese lugar. Al paso del tiempo y estar en una

⁴⁴ Heller, Agnes, *Op. Cit.*, p. 72-73

zona sísmica tal vez ese monumento se caiga y ya no sea reconstruido. Así esa imagen que formaba parte de mi identidad ya no existirá como referente. Por eso se seguirá colocando “otro” igual para seguir en una continua *evocación* de la identidad. Este es un riesgo que se corre al querer sólo construir identidad con imágenes, así que aquí es donde embona la creación de la narración como parte de esa identidad como relato.

Antes de continuar con la parte de la narración, me llama la atención la expresión: “evocación de la identidad”. La evocación –dice Heller– funciona en relación con la capacidad de almacenamiento de la memoria. “Lo más verosímil es que la memoria a corto plazo sea un proceso electrónico. Y la memoria a largo plazo un proceso bioquímico”. En esta última parte el almacenamiento se da en las células proteínicas. Aquí hay suficiente lugar para mucho almacenaje. Pero tampoco la memoria es infinita, lo que me recuerda la lectura de *Funes el memorioso*, de Jorge Luis Borges (también al mencionar a este escritor mi recuerdo me remite a los ridículos que pasó el ex presidente Vicente Fox Quezada al querer citar al escritor argentino). *Funes*, que nunca olvidaba nada de lo que había hecho un día anterior y para recurrir a su memoria y reconstruir ese “último” día, terminaba haciendo lo mismo siempre, porque al recordar a detalle, el tiempo que ocupaba para esa acción ocupaba el nuevo día.

Regresando a la evocación, la memoria no es infinita, el cerebro tiene mecanismos para desechar “recuerdos” en los que no se ve implicado el individuo y los pasa al nivel del olvido, así siempre habrá espacio en la memoria. “Ya que olvidar es tan importante como recordar”. Cuando me traslado de un lado a otro y regreso a casa y me doy cuenta que no traigo las llaves. Lo primero es introducir mis manos a las bolsas del pantalón, del saco si es que lo traigo puesto, inconscientemente mis manos recorren mi cuerpo como si me estuviera auscultando, sin ser galeno. Mi mente regresa a todo ese recorrido que hice anteriormente, a grandes rasgos, no como *Funes*; entonces “vuelvo” a los lugares a los que me trasladé, que ya están almacenados en mi recuerdo, así es que “evoco”. Tal vez pareciera una tarea fácil pero no lo es, “la memoria salta hasta allí, pero a veces es muy complejo (en el caso de una evocación voluntaria, que esta lo

es). <Sé>, <siento> que ahí “X” lugar, hay algo.⁴⁵ No sé. ¿Con quién estuve? Buscó algún referente.

Toda percepción, pensamiento, acción, etc., es almacenada en nuestra memoria junto a las implicaciones específicas correspondientes. Tenemos recuerdos agradables y desagradables, felices y tristes, buenos y malos. [...] los sentimientos almacenados en las unidades de la memoria pueden ser sentimientos “figura” (recientes o principales, según la implicación) o sentimientos de trasfondo (no tan importantes).⁴⁶

Al evocar, lo hacemos con la misma implicación con la que experimentamos ese sentimiento pero puede ser en menor o mayor grado, de manera distinta, pero siempre este sentimiento es parte de nuestro pasado. Es algo que ya está en las células proteínicas.

Cuando en el sentimiento estamos mayormente implicados al momento de adquirirlo, pero un evento hace que de haber sido figura lo pasemos al trasfondo, habrá elementos externos que hagan un llamado a que eso que está en el trasfondo vire a ser figura nuevamente, que lo evoquemos. Son casos o secuelas de un gran amor, ¿por ejemplo: el pasar por un parque, un restaurant, alguna flor, algún aroma, una frase o una canción. Esta última tiene preponderancia en mi trabajo. Lo retomaré más adelante.

Regreso a la parte no efímera de nuestra identidad. La narración se vuelve crucial para dar cuerpo a eso que llamamos identidad, donde podemos decir que somos parte de esos mexicanos de 1810 ya que somos capaces de contarnos historias y que a pesar de los cambios hay una continuidad ininterrumpida de lo que somos como mexicanos. Una narración no es ni más ni menos que un cuento que ordena los cambios, el cambio que es diferente, distinto, que puede vulnerar, alterar, interrumpir la identidad. Sin embargo la narración consigue de modo subjetivo, convertir una secuencia de hechos que garantizan una continuidad de esas imágenes que se pueden ir perdiendo. Pero también las identidades están compuestas, no tan sólo de imágenes y narraciones, también se componen de sonidos y subjetividades que se construyen en nuestra cabeza.

⁴⁵ Heller, *Op. Cit.*, p. 59

⁴⁶ *Ídem.*

Benedict Anderson también coincide en la subjetividad de esas identidades sociales, son “imaginadas” –dice–, ya que la mayoría de sus miembros no se conocen. Como existe la necesidad de conseguir la unión y formar una identidad común se “inventan” diferentes vínculos comunicativos donde se pueda confluir en un sentido compartido. Por tanto, la comunidad es creada de manera artificial. Los miembros de la nación son sociabilizados en un universo simbólico común, que se sitúa por encima de la experiencia individual.⁴⁷

Los gobiernos posrevolucionarios establecidos después de diez años de inestabilidad social y política (1920), hicieron intentos de implantar un sistema que les diera la oportunidad de comenzar a pacificar al país, “redefiniendo vías de desarrollo en las que no faltaron tónica popular y el discurso eminentemente nacionalista”.

Durante esa época de caudillos, y particularmente durante el Maximato, el nacionalismo como parte medular del discurso político, sin dejar de lado su clásico tono demagógico que bien recordaba los aires porfirianos, vivió un momento de esplendor. Fue en ese entonces cuando se delinearon los principales elementos de lo que hemos llamado los estereotipos nacionalistas mexicanos. El resultado de aquel proceso, tanto a nivel de “alta cultura” como la cultura popular fue la invención de una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad.⁴⁸

El estereotipo que se construyó, cumplió con las demandas de la convocatoria unificadora, se tenía que imponer ya que el “acantilado” multicultural no podía librarse tan fácilmente, ya que lo que buscaba esa construcción es,

...la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al Estado nacional... se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva. Como representación de “lo mexicano” aparecen en la iconografía –grabados, fotografías, cine– y en la literatura... se identifican a través del lenguaje hablado y la música. Tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobre todo en las

⁴⁷ Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, Colección Popular 498, FCE, México, 1993, p. 23.

⁴⁸ Pérez Montfort, Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937” en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, colección Miguel Othón de Mendizábal, CIESAS, México, 1994, p. 113

recreativas,...se conforman a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas. Sin embargo, el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta...son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se trasmite, amplían su capacidad de penetración... tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado.⁴⁹

Esa búsqueda que se dio desde los años veinte y treinta del siglo XX, en realidad sí identificó una pluralidad cultural, pero ese afán “unificador y simplista”, como parte de esa idea de modernización de que todos “somos iguales”, “creó una dimensión simbólica de ‘lo mexicano’ en la imagen de un charro y una china bailando el Jarabe tapatío. A ese cuadro ‘típico’ se le adjudicó la música de Mariachi”.⁵⁰ El cuadro era representativo del Bajío, del Occidente mexicano, pero al ser incorporado para su propagación a los medios de comunicación, y en el proceso de expansión de éste último, se tuvo que hacer presente en la Ciudad de México, de esta manera se consolidó tanto en radio como en cine.

El cine nacional, de fuerte soporte estatal, ayudó a que la imagen del charro, y esos elementos identitarios incluso fueran asimilados en otros espacios nacionales y también al exterior, como en Latinoamérica y los Estados Unidos, con ello, el estereotipo se volvió "realidad". El Estado mexicano y las élites económicas gobernantes, formadas por los hijos de las familias porfiristas en el momento que hicieron alianzas con los gobiernos revolucionarios y en la intervención de personajes de esa sociedad, de la intelectualidad y los medios de comunicación, como Carlos Rincón Gallardo, Alfredo T. Cuellar, Gustavo Sainz de Sicilia y Miguel

⁴⁹ Pérez, Montfort, Ricardo, “Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional, 1921-1937”, en *Estampas de Nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Colección Miguel Othón de Mendizábal, Ciesas, México, 1994, p. 131.

⁵⁰ Pérez Montfort, Ricardo, “La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva”, en *Identidades en venta; músicas tradicionales y turismo en México*, UNAM, IIS, México, 2016, p. 329

Contreras Torres por mencionar algunos,⁵¹ presentaron un ideal deseable de lo que era "ser mexicano", un estereotipo, que la gente común y corriente, dentro y fuera de México, consideró como "válido"...

...el cine mexicano nació en gran medida con el estigma de un nacionalismo que se quiso identificar como popular, pero que finalmente no pareció otra cosa que la imposición de las ideas y las invenciones de la realidad de una élite. Visto de manera un tanto superficial, pero no por eso del todo equivocada, ese nacionalismo se transformó más que en una propuesta de identificación de valores propios y de proyecto social, en una imagen y una representación nacional con características particulares que los nacientes medios de comunicación masiva explotaron de manera inicua y hasta el cansancio.⁵²

Creándose desde el aparato mediático la estereotipación de que "ser mexicano", es ser charro mexicano.⁵³ Como lo que las canciones del Mariachi cantan: borracho, mujeriego, valiente, condiciones que no se encuentran en la mayoría de los pobladores del país, pero que son propagadas en las pantallas de cine con la fórmula de la Comedia Ranchera en la etapa de finales de los treinta y los cuarenta. Pero con anterioridad (1929), como lo resaltó Aurelio de los Reyes, haciendo alusión a una Campaña nacionalista "que sería una parodia de sí misma y que duraría tres años", en un intento de despertar una conciencia en relación al consumo de productos elaborados en México en un llamado a "revalorar" lo propio "lo mexicano". Dos de las actividades que resalta de los Reyes es que se dio desde el Estado, apoyo a la recién creada industria cinematográfica y otra, a lo que posteriormente sería el deporte nacional: la charrería.

Fernando Ramírez de Aguilar, mejor conocido como Jacobo Dalevuelta – periodista, historiador y dramaturgo, y se puede ubicar como colaborador en las

⁵¹ Montfort, Ricardo, "Una región inventada desde el centro. La consolidación del cuadro estereotípico nacional 1921-1937", en *Estampas... Op. Cit.*, pp. 126-127

⁵² Montfort, Ricardo, "Nacionalismo y regionalismo en el cine mexicano 1930-1950. Algunas reflexiones finales" en *Expresiones populares y estereotipos culturales. Siglos XIX y XX, diez ensayos*, Publicaciones La Casa Chata, Ciesas, México, 2007, p. 300.

⁵³ ¿Ser charro es ser charro mexicano? El Diccionario de la Real Academia Española nos dice que charro viene del vasco *txar* 'defectuoso', 'débil'. 1. adj. Aldeano de Salamanca, y especialmente de la región que comprende Alba, Vitigudino, Ciudad Rodrigo y Ledesma. U. t. c. s. 2. adj. Perteneciente o relativo a las aldeas de Salamanca o a los **charros**. *Traje charro. Habla charra*. 3. adj. Dicho de una cosa: Recargada de adornos, abigarrada o de mal gusto. 4. adj. Méx. Propio del **charro** (|| jinete). 5. m. y f. Méx. Jinete o caballista que viste traje especial compuesto de chaqueta corta, camisa blanca y sombrero de ala ancha y alta copa cónica, con pantalón ajustado para los hombres y falda larga para las mujeres.

publicaciones periódicas donde escribió, como *El Universal*, era amigo y compañero de Alfredo B. Cuellar en la Asociación Nacional de Charros, y “propuso la adopción oficial del charro como símbolo nacional”.

Jacobo Dalevuelta frecuentaba el mismo grupo de Rincón Gallardo, de Alfredo B. Cuellar, de Miguel Contreras Torres, pues pertenecía a la Asociación Nacional de Charros y era reportero de *El Universal*, periódico fundado en 1917 (en realidad fue el primero de octubre de 1916), por Félix (Fulgencio) Palavicini, convertido en vocero de los porfiristas derrotados, para el que ocasionalmente escribieron aquellos.⁵⁴

Me di cuenta de que, estos personajes tuvieron un peso en la sociedad y ejercieron influencia a través de los medios impresos: Francisco F. Palavicini (1881-1952) quien fue oficial mayor encargado de la Secretaría de Instrucción Pública durante el gobierno de Carranza,⁵⁵ creó dentro de ella el Departamento Editorial (en 1917), también fue dueño y fundador del periódico *El Universal* fundado en octubre de 1916, fue diputado Constitucionalista (1916-1917) y desde ese diario se publicó por primera vez la carta Magna emanada de ese Congreso; Francisco Ramírez de Aguilar (1887-1953) o Paco Dalevuelta, *reporter* de *El Universal*, famoso por darle seguimiento a todas las tropelías de la famosa “Banda del Automóvil Gris” hasta el fusilamiento de sus integrantes, además de cubrir eventos patrocinados por este diario, como los concursos de Música mexicana en 1917 y el concurso de la India bonita en 1919; Carlos Rincón Gallardo y Romero de Terreros (1874-1950), IV marqués de Guadalupe Gallardo, III duque de Regla, XI marqués de Villahermosa de Alfaro, Caballero del Real Cuerpo de la Nobleza de Madrid, Caballero Gran Cruz de la Orden del Santo Sepulcro, Caballero de la Orden de Montesa, ex jefe del antiguo cuerpo de rurales en la etapa porfirista de gran estirpe y de unas excelentes relaciones sociales; Alfredo B. Cuéllar, fue un personaje particularmente proclive a la formación de estereotipos nacionales. Presidente de la Asociación Nacional de Charros y autor de un libro titulado *Charrerías*: publicado en 1928, tuvo particular

⁵⁴ De los Reyes, Aurelio, “El Nacionalismo en el cine (1920-1930). Búsqueda de una nueva simbología” en *El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940. IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, México, 1986, p. 288 y al referirse a Jacobo Dalevuelta cita su texto: *El charro símbolo*, México, Edición particular, 1932.

⁵⁵ Loyo, Engracia, “Lectura para el pueblo 1921-1940”, en *Historia Mexicana. El Colegio de México*, Vol. 33, Núm. 3 (131) enero-marzo 1984, p. 299. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2587/2098>

influencia en los círculos del poder durante las presidencias de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles, por su gran amistad con el secretario de este último, Fernando Torreblanca;⁵⁶ Y Miguel Contreras Torres (1899-1981), cineasta moreliano que denunció el monopolio de William Jenkins en el ámbito de la producción y distribución cinematográfica. “Fue de los que creyeron, como Manuel Bandera que para hacer propaganda nacionalista a nivel mundial había que trasladarse a Hollywood, y así lo hizo”.⁵⁷ Se inició en la realización en 1921 al codirigir con Guillermo Indio Calles la cinta *De raza azteca* (1921); *El Caporal* (1921), primer largometraje con temática campirana; y de problemática social como los indocumentados en *El hombre sin patria* (1922), inicio su carrera de director, así que a través de sus películas supo promover la imagen del mexicano. Tuvieron la capacidad de verter sus ideas y su visión, en este caso para realce de la figura del charro, gremio al que pertenecían. Muestra del uso de la información –es decir al acceso al discurso público– y las relaciones políticas, por parte de las élites para imponer su voluntad y deseo, un control.

Algunos investigadores y académicos como Álvaro Ochoa;⁵⁸ Arturo Chamorro;⁵⁹ Jorge Amós Martínez;⁶⁰ y Alejandro de la Rosa,⁶¹ de los cuales he

⁵⁶ Montfort, *Expresiones...Op. Cit.*, p. 166

⁵⁷ Cortés Zavala, María Teresa, “Miguel Contreras Torres y el cine en México”, en *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, N° 12, 1988, p. 81.

⁵⁸ Ochoa, Álvaro, “*Mitote, Fandango y Mariacheros*”, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Fondo Editorial Morevallado, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de la Ciénega. 4ª. Edición, 2008.

⁵⁹ Chamorro, Arturo, *Mariachi antiguo, Jarabe y son: Símbolos compartidos y Tradición musical en las identidades jaliscienses*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2006. ⁵⁹ Chamorro Escalante, Arturo, “El conjunto mariachi a partir de su apariencia signica”, en *De occidente es el mariache y de México... revista de una tradición*, Álvaro Ochoa (coord.), El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001,

⁶⁰ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Sólo que la mar se seque no me bañaré en sus olas... Las relaciones musicales entre la Tierra Caliente y la Costa”, en Sevilla Villalobos, Amparo (coordinadora), *El fandango y sus variantes*, III Coloquio Música de Guerrero, México, INAH/CNCA, 2103, pp. 203-229. Martínez Ayala, Jorge Amós, “Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi Simón. Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi”, en Camacho Becerra, Arturo (coordinador), *Coloquio El mariachi patrimonio cultural de la humanidad*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/SCJ/CNCA, 2013, pp. 261-274.

⁶¹ Martínez, de la Rosa, Alejandro, Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno, en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 34, N° 133, 2013, págs. 117-139. Martínez, de la Rosa, Alejandro, Alejandro, David Charles Wright Carr, Ivy Jacaranda Jasso Martínez, Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 37, N° 145, 2016, págs. 251-278. Martínez, de la Rosa, Alejandro, Salvaguarda de la música tradicional en la tierra caliente: programas de preservación y desarrollo del patrimonio cultural de una región, en *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, ISSN-e 1665-0441, Vol. 6, N° 2,

tenido la oportunidad de leer algunos de sus trabajos en donde tratan temáticas que abarcan el análisis de repertorio, el espacio festivo, dotación musical, vestimenta, baile, etc., todas aportando a la temática del mariachi, he notado que en estos trabajos sí se ha trabajado la “imagen” del Mariachi, como por ejemplo el trabajo de Arturo Chamorro –donde maneja la imagen signica del Mariachi–, pero no en cuanto a lo que propongo, en su relación de uso connotativo a lo sentimental y en consecuencia a esa “imagen” evocativa que toca los terrenos de la identidad y la representación no sólo a través del cine, sino en la publicidad o en la literatura.

En el primer capítulo, presento la actividad de los investigadores involucrados y cité sus trabajos como parte del estado de la cuestión en un intento por encontrar un enfoque específico de la internacionalización, el uso político y apropiación, principalmente, de dicha expresión cultural apoyándome en la manifestación cinematográfica nacional. Viendo al cine como un documento, a lo que Peter Burke se refiere al decir que de igual manera que “los textos y los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico. Reflejan un testimonio ocular”.⁶²

Hablar de modernización detona la evocación de todo lo relacionarlo con lo nuevo, lo innovador, se piensa en los avances tecnológicos, la presencia de la ciencia sustituyendo el lugar de lo tradicional o lo religioso, que era de donde se pensaba que venía el conocimiento válido; pero más que enfatizar estos aspectos que obedecerían más al quehacer y devenir humano, debemos entenderlo más a la manera que lo presenta Giddens, como un modo de organización social y formas de vida donde hay un contexto determinado, es cómo funciona la sociedad bajo ciertos rasgos, donde lo primordial es hacer énfasis en la importancia de la razón

2010, págs. 277-293. Martínez, de la Rosa, Alejandro, *Peteneras, malagueñas y panaderos. Crítica social americana contra el antiguo régimen en tres géneros populares iberoamericanos*, en *Cantos de Guerra y Paz: la música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)* / coord. por Begoña Lolo Herranz, Adela Presas, 2015, ISBN 978-84-8344-521-1, págs. 307-319. Alejandro Martínez de la Rosa, *De la guitarra artesanal al banjo industrial: procesos de cambio instrumental en la danza de "Indios Broncos"*, Guanajuato, México, en *Musicología global, musicología local* / coord. por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3, págs. 559-582.

⁶² Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, España, 2005, p. 17.

como fuente de conocimiento.⁶³ Al Mariachi se le relaciona con la modernización, ya que la expresión del concepto de la agrupación en el ambiente urbano se le ha denominado Mariachi moderno, pero para esto debió haber recorrido un proceso de esa índole. La idea primigenia que acude a la cabeza es que la agrupación emigró a la ciudad por una mejor promesa de vida, pero es algo simplista explicarlo así. El proceso de modernización obedece –a mi parecer–, a un uso del poder político y a una visión particular del Estado mexicano, a lo que Alain Touraine ha llamado “los caminos diferentes de la modernización”. No hay un solo camino para la modernización, son varios: Inglaterra se modernizó a través o bajo los intereses de la burguesía, intereses económicos y financieros; Francia a través de su Estado.⁶⁴ El proceso de modernización del Mariachi lo presento en el Capítulo III, donde se presenta esa relación del Mariachi con el poder.

México al tener tantos conflictos internos, al momento de salir de una revolución, afectó intereses y propiedades de extranjeros. Fue un camino muy difícil para obtener un reconocimiento internacional. El Estado tuvo que enfrentar esta parte y crear confianza, había que crear instituciones acordes a los tiempos “modernos”, valga la expresión para referirme a un punto de partida de una relación adecuada y encarar la parte diplomática internacional. Entrando en acuerdos y pactos basados en reconocimiento-resarcimiento, como lo menciona Pérez Montfort para el caso de España.⁶⁵ El Estado tuvo que dar muestra fehaciente de esa modernidad en este campo. Esta actitud se percibe en su promoción de la cultura mexicana al exterior. En algunos momentos enviando Embajadas Culturales de grupos de deportistas y artistas a Sudamérica;⁶⁶ y en otros momentos siendo

⁶³ Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 15-58. Es tomado de la idea de “La radicalización de la modernidad”.

⁶⁴ *La modernidad, una entrevista al Dr., Alain Touraine*, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mQMeAhe6Oos> Consultada en septiembre 20, 2019.

⁶⁵ Pérez Montfort, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, FCE, México, 1992, p. 50

⁶⁶ http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/olga-falcon-la-dama-del-rebozo Consultado: abril 16, 2019
Las Embajadas Culturales que partieron de México como fue la que encabezó Olga Falcón, donde, “Lázaro Cárdenas del Río, en 1940 la nombró primera embajadora de buena voluntad enviándola a centro y Sudamérica con otros artistas y deportistas a bordo del barco Durango. Entre ellos iban la típica Lerdo de Tejada”.

facilitador de determinadas empresas particulares de negocios o artísticas en el extranjero. Como lo cita don Mario de Santiago en sus memorias:

...en 1964, el trío *Los Panchos*, que tenían mucho mercado en Japón, nos hicieron la propuesta de llevarnos allá. El sueldo no era problema, ni la estadía; el problema era el pasaje, era muy caro. «El Güero» Gil le dijo a Silvestre: —Si tú consigues los pasajes, los llevo a Japón. Silvestre dijo —Voy a ver—, y se fue a ver al presidente Adolfo López Mateos y consiguió los pasajes, de este modo fue que nos fuimos a Japón, eran las Olimpiadas. Qué bonito nos trataron, el elenco lo conformaron: Los Panchos, que por primera vez llevaban al trío *Los Diamantes*, María de Lourdes, Alejandro Algara,... y por supuesto el Mariachi Vargas de Tecalitlán.⁶⁷

Pareciera ser que el Estado mexicano de los años sesenta ya no estaba preocupado por seguir “fabricando” elementos identitarios, estos ya estaban presentes y deambulaban en el mundo con éxito, como representación de lo mexicano en el Lejano Oriente en los Juegos Olímpicos.

Encontré la reseña que hace El Colegio de Michoacán al libro de Jesús Jáuregui en 1990,⁶⁸ al hablar de la modernización del Mariachi nos dice que el aporte de Jesús Jáuregui al estudio del Mariachi, es que:

...nos hace reconocer una historia mexicana que hemos vivido no sólo los mexicanos sino también los extranjeros a través de imágenes y canciones, en la que se forman prototipos de la naturaleza del ser del mestizo mexicano. [...] me vinieron a la mente en las primeras lecturas del libro algunos de los planteamientos que sobre el ritual han hecho Víctor Turner(1969), y denotan una cierta liminalidad en donde se reconocen tragedia, dolor, mofa, sufrimiento y gusto, o bien en John Blacking (1973) que nos indica la presencia de un cierto ritual de pasaje o de iniciación, en donde la danza y la música se organizan sonora y humanamente en medio de un alto sentido de cooperación, o Clifford Geertz (1973), que habla de una conducta social consagrada, porque ritual no es tan sólo lo religioso sino también lo no religioso.⁶⁹

La misma reseña al referirse al apartado del *Surgimiento del mariachi moderno*, refiere a que la incrustación de la trompeta tuvo un “papel fundamental”

⁶⁷ Podemos encontrar el ejemplo del gobierno como “facilitador” de eventos internacionales, en este caso fueron las Olimpiadas de Japón en 1964, en el testimonio que brinda don Mario de Santiago en sus Memorias: Martínez Muñoz, Eduardo, *De cuerda y metal...se hace camino al cantar*, Colección Humanidades, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, México, 2015, p. 91.

⁶⁸ Jáuregui, Jesús, *El mariachi. símbolo musical de México*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Banpaís, México, 1990. Esta es la primera edición de su obra.

⁶⁹ *Revista Relaciones*, N° 58, Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, p. 247, disponible en: <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/058/JesusJauregui.pdf>

para este proceso –más adelante muestro que esta concepción puede no ser del todo cierto–. Del mismo modo señala que este impulso modernizador motivó, la parte económica, “el inicio de una carrera comercial de la tradición del mariachi, que parte desde el cultivo de ‘lo ranchero’ como estereotipo hasta la expropiación de los sones”, haciendo referencia a esa música de la tradición, repertorio inherente a la agrupación y que al modernizarse fue aprovechada por compositores para incursionar en otros géneros musicales. De este modo el Mariachi, “usando la ‘canción vernácula’, pretendió llegar al campo de las emociones, en un manejo de decepciones amorosas, nostalgias, querencias, pasiones platónicas, euforias, aires de machismo dentro de un nacionalismo cultivado por los sentimientos”, como parte esencial de la manifestación humana y de la construcción de lo que es el carácter del mexicano, o mejor dicho del sentimiento del mexicano descrito, expresado y transmitido a través de su música.⁷⁰

Pero el autor de dicha reseña parece atribuirle al trabajo de Jáuregui un sesgo de romanticismo al ubicarla o compararla con esa visión del nacionalismo alemán, presentado por Johann Gottfried Herder,

...lo que se muestra en esta obra referente a la ‘canción vernácula’ podríamos tomarlo como un testimonio de cómo puede manipularse a un pueblo echando mano de su propia cultura. En esto quizá podría equipararse la opinión de Herder: “el nacionalismo conquistado por un romanticismo por vía de los sentimientos”.⁷¹

Para mí la pregunta es ¿qué tan importantes son los sentimientos? Agnes Heller nos dice que:

Hay teoría de los sentimientos desde que existe pensamiento teórico. Cuando muchos grandes temas de la antropología (los instintos, las necesidades, la personalidad) no habían siquiera aparecido en el horizonte de la Filosofía, cualquiera que se tomara la molestia de reflexionar sobre la naturaleza y tareas del hombre tenía ya que tomar en cuenta el mundo de los sentimientos humanos, la naturaleza de los sentimientos, la relación con los sentimientos.⁷²

He tratado de hilar a partir de estos conceptos –que seguiré tocando a lo largo del trabajo– como la parte neurálgica de mi planteamiento.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 250

⁷¹ *Ídem*.

⁷² Heller, Agnes, *Op. Cit.*, p. 7

En el capítulo II, presento una revisión del contexto social y político de la época señalada; la modernización del mariachi; fue necesario recurrir al análisis del discurso,⁷³ como una estrategia metodológica que nos develó cómo el Estado mexicano y la industria cinematográfica crearon estos estereotipos. Ya que se percibe que se logró fusionar en el "charro-mariachi" el carácter dual, de identidad alienada y mercancía cultural, lo que se puede llamar apoyo estatal para la construcción de los elementos identitarios donde el mariachi junto con el charro y el tequila entre otros, son figuras principales de lo que se le denominó como "lo mexicano", llevándolo así a Latinoamérica y Europa en el periodo de estudio planteado a través del discurso político. Donde se entiende que todo discurso es político...

...por más que en apariencia sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él, revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño: ya que el discurso –el psicoanálisis nos lo ha demostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también lo que es el objeto del deseo; y ya que –esto la historia no cesa de enseñarnoslo– el discurso no es solamente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.⁷⁴

También traje al escenario a los personajes que fueron detentando, a través del poder económico, relaciones con políticos para obtener beneficios a sus proyectos de inversión dentro de la distribución de la producción cinematográfica, donde la figura de William Jenkins es trascendental, ya que su relación estrecha con los Ávila Camacho poblanos, le dieron "manga ancha" para favorecer su enriquecimiento.

En el capítulo III, Se presentan tres cintas pertenecientes a la etapa en referencia, se trata de analizar al director en recomendación a lo que cita Burke parafraseando a E. H. Carr: "cabría sostener que, antes de estudiar la película, debería estudiarse al director".⁷⁵ Los directores son Arcady Boytler y Miguel Zacarías, el primero ruso y el segundo mexicano de ascendencia libanesa. Boytler

⁷³ Wodak, Ruth et Michael Mayers, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Gedisa, España, 2003.

⁷⁴ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets editores, Buenos Aires, 1992, p. 12.

⁷⁵ Burke, *Op, Cit.*, p. 203.

realizó *¡Así es mi tierra!* (1937) y Miguel Zacarías *El peñón de las ánimas* (1942) y *¡Necesito Dinero!* (1952). Las tres cintas presentan lírica muy emotiva, que va desde la expresión representativa del pueblo triste hasta la construcción de imágenes estereotípicas, desde rurales hasta urbanas, desde las acompañadas de tríos hasta la presentación del Mariachi, en espacios festivos y de actividad lúdica nocturna urbana. En la cinta aparecen los elementos identitarios, como el Mariachi y el tequila pero también aparece ese espacio nacional, ese paisaje que se retrató como parte de una invitación turística a través de la pantalla de cine y la parte de la modernidad demostrada en la escena citadina.

En el último capítulo, intenté subir a esos periplos de mariachi, lamentablemente desde la visión de México, para ubicar la presencia en Colombia, Venezuela, Francia y la antigua Yugoslavia, poniendo más atención al caso venezolano para demostrar el uso político y diplomático al exterior con dicha agrupación, y de la mano con el proceso de apropiación.

Consideré que hacía falta un estudio de esta agrupación musical hecha a través del séptimo arte y su uso político al exterior, ya que nuestro cine se vio ligado a esta representación de lo nacionalista, donde se registra la presencia de estos músicos. Me pareció ver que el Mariachi en el cine va más allá de su simple y llana presencia como parte de la escenografía, en esta Época de Oro se toma como el escaparate donde se muestra, de entrada, como la presencia regional y posteriormente nacional

La idea de dejar plasmada la línea del discurso político a partir de la creación de Instituciones que, fueron dando respaldo para ejercer influencia al ciudadano por parte de este Estado emanado de una Revolución, se percibió en esos discursos anteriores a nuestra etapa de estudio y sólo se hizo mención de algunos para tomar como base esa retórica política.

Asimismo, tuve la oportunidad de reinterpretar y analizar la importancia del discurso visual y musical que tuvo el cine nacional mexicano para la proyección del Mariachi nacionalista y su utilidad política como agente cultural a nivel internacional. Del mismo modo, identifiqué su influencia para el ejercicio del proceso de apropiación en otros países (capítulo IV).

Porque no creo que el mariachi se haya establecido como mera presencia ornamental en su incursión al cine, ya que en la percepción actual es recordado como el estereotipo de lo "mexicano", como símbolo de identidad nacional, creando un modelo tan eficaz impulsado por el cine nacional, y un discurso semioficial del Estado en el periodo a estudiar (1938-1958), llegando a tal grado que se presenta en el extranjero, en un proceso de modernización e internacionalización con incumbencia económica y comercial a través de las compañías grabadoras de discos, la radio y el cine de los años cuarenta y cincuenta; desembocando en un proceso de apropiación en otros países, donde se acepta, se adopta y se reproduce sin presencia de mexicanos.

Al iniciar esta introducción nombre la declaratoria del Mariachi como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, por supuesto esto también tiene su connotación e importancia para el Estado. El Mariachi es promovido como representación de lo "típicamente mexicano", apoyado por el Estado junto con los medios de comunicación. En su momento arropado por el Estado incluyéndolos en las nóminas de algunas secretarías. Los llamados agentes culturales o grupos de intelectuales desde los años veinte y treinta habían venido haciendo una labor que...

...había sido, precisamente, el de generar parte del discurso iconográfico, dirigido a la construcción de una imagen que correspondía con las necesidades hegemónicas del Estado. [...] décadas más tarde, fue también criticado como una mitificación y la expresión plástica de una forma de estadolatría. De hecho, la producción cultural de todo un periodo, contribuyó —en su propio campo— a la construcción de esa hegemonía.⁷⁶

El Mariachi fue elemento de cohesión y manejado en todo este proceso de presencia como un algo inseparable del mexicano, pero la situación de promover su incorporación a la lista del Patrimonio Mundial, también implica un correlato simbólico. "Diversos proyectos culturales puestos en marcha institucionalmente en torno del patrimonio, podrían discernirse como una labor que se ha realizado fielmente sobre la imagen estatal, en el siguiente sentido: lo que se hace por el patrimonio contribuye al mismo tiempo a pulir la imagen del Estado."⁷⁷ Y el Mariachi no es la excepción.

⁷⁶ Machuca, *Op. Cit.*, p. 143

⁷⁷ *Ibidem*, p. 145

Es también justo decir que el paso del Mariachi por tierras no mexicanas, en realidad es amplia y que lo que he recopilado está basado en trabajo hemerográfico desde México, investigación en el Archivo Histórico “Genaro Estrada” de la Secretaría de Relaciones Exteriores y entrevistas a diferentes personajes que he podido ir conociendo para cada caso, ya que existió en primera instancia, la iniciativa de visitar Venezuela y enfocarme a un solo caso, pero la situación en ese país no me permitió la visita. La razón de hacer el sesgo hacia este país en un inicio, fue porque tuve y tengo la impresión –con la información recabada desde México–, de que el uso político está manifiesto en este caso y existe un proceso de apropiación en esta área del continente y en Venezuela se presentó con anterioridad al argumento más conocido y estudiado, que es el colombiano.

Así que tuve que hacer la adecuación y al contar con información general de algunas visitas al extranjero de algunos grupos de Mariachi, amigos colombianos y contactos en Venezuela la investigación me pareció viable. La mención de estos “Periplos” es para ejemplificar y saber la repercusión de esta presencia como parte de una estrategia del Estado mexicano, así como ese uso en materia de cultura de aquellos gobiernos posrevolucionarios a través del cine como herramienta política internacional.

También visité el Archivo General de la Nación (AGN), Biblioteca y Hemeroteca Nacionales en busca de la panorámica de los años treinta, cuarenta y cincuenta; junto con los programas de gobierno y discursos de los primeros presidentes posrevolucionarios, además del programa de la Secretaría de Educación Pública a cargo de José Vasconcelos. Asimismo, algunas entrevistas que se realizaron a músicos que han sido importantes para la agrupación Mariachi, como Miguel Martínez, Mario Ángel de Santiago, Víctor Cárdenas “El Pato”, Rigoberto Alfaro y Rubén Fuentes, todos participantes en las giras o periplos del mariachi; incluida la entrevista a Antonio Rivera Maciel, músico importante para la tradición mariachera del Bajío, portador y ejecutante de casi toda la tradición musical mexicana, gracias a esa versatilidad adquirida en las diversas plazas donde trabajó, incluido también en las misiones culturales

Capítulo I. ***¡Al mariachi de mi tierra! Estudio historiográfico***

El establecer un estudio historiográfico es vital en toda investigación, es como “medir el terreno” informativo en cuanto a qué existe como resultado de los trabajos de otros investigadores, ya que no necesariamente debe haber información “fácil” de recopilar, habrá que detectar qué han hecho y cómo lo han hecho quienes se han dedicado a tratar temas como este, y si se corre con suerte, consecuencia de una investigación seria y profesional, se encontrarán hallazgos valiosos o se podrá delinear una interpretación diferente, resultado de una visión más fresca.

Considero que debo propiciar el flujo de esta información, que a veces damos por conocida y omitimos, espero no caer en esta parte porque es difícil discernir en esa vereda sin dejar de tomar “atajos”. Presento información del Mariachi en cuanto a lo que se sabe de él, conocimiento emanado de textos, coloquios, congresos y autores que se han dedicado a su estudio. Su génesis, su desarrollo, su instrumentación, su indumentaria y su repertorio son mencionados como el “primer” contacto en una analogía de un “médico con su paciente”, no pensando que el Mariachi es un ente enfermo, pero sí para un chequeo porque el tiempo y la actividad lo han agotado –esta es mi percepción–, hay que revisarlo para conocerlo. Tocar la manifestación del cine y cómo es que es utilizado como aparato de propaganda y presencia del Estado mexicano.

Querer hablar de la tradición musical de México, es desarrollar un proyecto o una propuesta de una profunda investigación multidisciplinaria y “hurgar” mucha historia. México tiene una enorme gama de esta expresión artística y no es labor de un investigador sino de varios, con esas diversas visiones como profesionales de las Ciencias Sociales para hacer un estudio atractivo de todo lector con esos particulares intereses.

Esta investigación está encaminada al estudio del grupo musical denominado Mariachi. Como lo pronuncié anteriormente no pretendo llegar hasta lo que puede ser su génesis, hay un grupo de investigadores de renombre que se han dedicado muchos años a querer encontrar su origen. Jesús Jáuregui habla de una “región del Mariachi”, que se divide en zona nuclear, que abarca estados como Nayarit, Colima,

Jalisco y Michoacán, aquí es donde se percibe una intención de establecer un área cultural.

Allí se presenta la conjunción del grupo cordófono y su sistema de géneros musicales con la denominación “mariachi”. Si bien esta se prolonga hacia el norte y se diluye hacia el sureste. Pero el área ampliada de la región se extiende por porciones de los territorios vecinos en los actuales estados de Sinaloa, Sonora, Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato, Guerrero y Oaxaca. La California novohispano-mexicana también formaba parte de esta tradición hasta 1848, de hecho el puerto de San Blas se fundó en 1768 con el fin principal de servir de embarcadero para el tráfico con California y la exploración del litoral del Pacífico norte.⁷⁸

Aclarando que se nombran estos estados como involucrados en la manifestación musical, pero mencionando que la “macrorregión” mariachera no manifiesta congruencia en los límites geográficos con los culturales de hoy en día, ni tampoco tendría por qué tenerlos, la manifestación cultural no tiene fronteras.

El investigador nayarita, expresó en la cita pasada, que “se presenta la conjunción del grupo cordófono” y ya lo denomina Mariachi, y además menciona que la California “formaba parte de esta tradición”, hasta 1848, cuando pasó a ser parte del territorio estadounidense y que hoy también nos refleja que la tradición del Mariachi sigue vigente como lo ha demostrado Álvaro Ochoa,⁷⁹ en su más reciente libro *La música va a otra parte Mariache México-USA*, un trabajo donde se revisa la migración de mexicanos a la parte norte del país, cuando el territorio nacional abarcaba hasta donde hoy es parte de Estados Unidos (Alta California, Texas, y Arizona) o mejor dicho de tiempos de la colonia hasta la presencia de los grupos de Mariachi en el siglo XXI. Me parece que la propuesta, y como lo mencioné anteriormente es que el estudio dirigido a Estados Unidos debe estar en un planteamiento, texto y trabajo aparte, Ochoa ha contribuido con este trabajo a satisfacer ese interés.

Mi intención en cuanto a lo que presento, es más a la tendencia de un proceso de *apropiación* como resultado de la presencia del grupo Mariachi en el extranjero y el caso estadounidense es de tintes de la Transculturación, una emigración de

⁷⁸ Jáuregui, *Op. Cit.*, p. 212

⁷⁹ Ochoa, Álvaro, *La música va a otra parte Mariache México-USA*, El Colegio de Michoacán, El Colegio de Jalisco, México, 2015. ISBN 978-607-9470-01-2 Colmich. ISBN: 978-607-8350-29-2 Coljal.

mexicanos con miras a una mejor promesa de vida y bienestar, los cuales cargaron sus costumbres, sus tradiciones y en ellas: su música. En esta misma línea, podemos acercarnos a *La creciente popularidad del Mariachi en los Estados Unidos al final del siglo XX*, título que lleva la investigación contenida en el trabajo conjunto coordinado por el mismo Ochoa,⁸⁰ donde Brenda M. Romero hace una crónica de su percepción y experiencia personal al residir en Colorado. Aparecen nombres de personajes y grupos de Mariachi locales y cómo esos migrantes, que después se volvieron residentes trataron de conservar sus raíces a través de esta manifestación cultural. Nos dice que su estudio es sobre “unos cuantos puntos sobre la diseminación y la corriente de la música de mariachi en los Estados Unidos en los últimos quince años”, tomando en cuenta que la publicación de este texto fue en el 2001. Cita a Daniel Sheely, un mariachi, etnomusicólogo, de raíces mexicanas e irlandesas...” que fue director del departamento de las artes folclóricas en el *National Endowment for the Art*, en Washington D. C. y quien le brindó un enorme apoyo para su estudio presentado. Menciona a Jonathan Clark –quien coordinó la autobiografía de Miguel Martínez–, a quien ella refiere como...

“otro señor que se empieza a conocer mucho en Estados Unidos como historiógrafo..., pero todavía no se presentan sus publicaciones. Él realmente fue mariachi en el D. F. por doce años, entre 1975 y 1987, y ha documentado mucho la trayectoria del Mariachi Vargas de Tecalitlán y de otros mariachis en México y los Estados Unidos”.⁸¹

Ella nos va dando el proceso de la gente que siendo mariachi emigró a los Estados Unidos y ya establecidos allá, formaron sus propios grupos. A veces los formaban y a veces eran integrantes de otras agrupaciones. Las grabaciones de Linda Rondstadt con el disco de *Canciones de mi padre* y los talleres de *Mariachi Spectacular* en Albuquerque, que sirve para mejorar la técnica de los músicos noveles emanados de esa integración de la música de mariachi en escuelas norteamericanas, por supuesto es parte de esa expansión internacional que ha tenido esta música, una transculturación resultado de un inicio por buscar

⁸⁰ Romero, Brenda, “La creciente popularidad del Mariachi en los Estados Unidos al final del siglo XX”, en *De Occidente es el mariachi y de México... Revista de una tradición*, Álvaro Ochoa (coord.), El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001

⁸¹ (Romero, 2001; 171)

oportunidades de superación económica al emigrar al norte, que bien complementa el trabajo de Ochoa, *Con la música a otra parte*.

En la actualidad, los académicos manejan dos vertientes del Mariachi, llamándolo Mariachi tradicional y Mariachi moderno. A este segundo, continuo llamándolo así por interés de la investigación. Al referirse a este, Jesús Jáuregui en una presentación de la que es partícipe, en su organización y realización, llamada “Noche de Minuetes” en la Catedral de Guadalajara,⁸² esa división se dio en los sesenta, aunque algunos otros como Jorge Amós Martínez ha preferido usar el término “artes tradicionales” y entender a la tradición vinculada a una región, “a mí no me gusta llamarlo moderno porque en realidad son contemporáneos, ya que el que llamamos tradicional toca en los mismos momentos y espacios donde toca el urbano o “moderno”.⁸³

Al hablar de Mariachi tradicional –nos explican–, es el que está conformado por los denominados instrumentos de cuerda: violín, guitarra sexta o de golpe, vihuela, guitarrón (en su momento de cinco cuerdas y posteriormente de seis), y dependiendo la región –Abajeña o Alteña– se sustituye al guitarrón por el arpa; algunas agrupaciones de la zona de los Altos de Jalisco y parte de Zacatecas han presentado tambora, y se identifican como “Tambora Ranchera”; otras de Guerrero, un tambor más pequeño, son grupos de “Tamborita”; algunos más en la zona de Tierra Caliente –Michoacán y sur de Jalisco– son denominados “Grupos de Arpa Grande”.

El repertorio se conforma básicamente de *Sones, Jarabes, Valonas, Minuetes, Peteneras, Sambas, Etc.*, y su atuendo o vestimenta, es normalmente la que utilizan en su vida cotidiana los habitantes de las áreas rurales. En el evento organizado por Culturas Populares de Jalisco –El Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional–, algunos grupos de esta vertiente llegan a portar atuendos de manta, huaraches, paliacate, ceñidor o fajilla colorada a la cintura y sombrero de palma

⁸² “Noche de Velada de Minuetes” del día 16 de agosto del 2019.

⁸³ Entrevista con el Doctor Jorge Amós Martínez Ayala en el programa *Son y tradición*, transmitido el 08 de junio de 2018. Coproducción IMER- Ciudadana 660 y Secretaría de Cultura- DGCP. Producción y conducción: Aideé Balderas Medina. Operación técnica: Manuel Compatitla. Web master DGCP: Roberto Nava. Grabación de podcast. René Arellano. Disponible en: https://mx.ivoox.com/es/son-tradicion-el-mariachi-dr-audios-mp3_rf_26374557_1.html consultado: agosto 28, 2019.

tejida o de soyate (*Yuca rostrata*).⁸⁴ Y que aún hoy en día tienen una importante participación en sus comunidades, ya sea en bodas, bautizos, eventos luctuosos – velorios y sepelios– y fiestas patronales.

Al Mariachi moderno, lo encontramos con instrumentación de cuerda básicamente: vihuela, guitarrón y/o arpa (sólo en algunas agrupaciones, encontramos ambas), también violines, guitarra sexta (ya no traen la guitarra quinta o de golpe, la sexta ha cumplido la tarea de reemplazarla por cuestión de repertorio, ya sea para la utilización de requintes o *solos* en ciertas piezas); y aerófono: la trompeta, que en sus inicios al incrustarse en este tipo de conjunto fue utilizado el cornetín. Cabe aquí la aclaración que este instrumento no fue el último en incorporarse a la dotación instrumental fija del Mariachi. Existe material fotográfico que nos muestra que había trompeta y persistía la quinta de golpe, y que al parecer el último instrumento en incorporarse a la dotación fija del Mariachi fue la guitarra sexta.⁸⁵

Dicha agrupación –con presencia en las ciudades–, hace presentaciones en escenarios y filmes portando el traje de media gala de charro, sin botonadura de plata, como herencia de la Orquesta Típica y esa aristocracia rural porfirista. Aunque todavía en los años cincuenta, la misma Asociación Mexicana de Charrería se opuso a que los músicos, denominados mariachis vistieran el traje de charro, argumentando que la vestimenta era de “charro” y este concepto implica el binomio caballo-jinete pero poco a poco lo fueron haciendo suyo. Abel Quezada, dibujante del diario *El Excélsior*, dejó plasmado este conflicto en su muy reconocido trabajo como caricaturista.⁸⁶ Aunque pueda notarse una diferencia entre las dos vertientes de nuestro Mariachi, hay algo en lo que coinciden, y es que la música de Mariachi –nos dice Arturo Chamorro–, promueve “la existencia de ciertos estados

⁸⁴ Su definición se presentó en la introducción (pág. 9) también se puede su consulta puede hacerse en: <https://www.riomoros.com/2017/11/soyate-yucca-rostrata.html> consultado en mayo 25, 2019

⁸⁵ Martínez Muñoz, Eduardo, “*Loren guitarras*”, *timbre, gusto e innovación al Mariachi*, Coloquio: IV Jornadas de investigación sobre las guitarras. Tradición, patrimonio cultural, migración e industria cultural en la guitarra, Paracho, Michoacán, 2-3 de agosto del 2018. Inédito.

⁸⁶ *El Excélsior*, (falta la cita completa)

emocionales de las audiencias y las inducen a una excitación colectiva, bien sea a través de gritos, silbidos, canto o danza”.⁸⁷

Esta versión del grupo –el moderno–, es al que se le dio el impulso e inclusión en la pantalla en la mayoría de sus apariciones involucrándolo en el período de nuestra filmografía que se ha denominado como Época de Oro, y aunque no todos los films contenidos entre 1938-1958, –periodo de estudio, y aunque existen varios criterios según el estudioso de que se trate, las fechas pueden variar y los títulos de los filmes contenidos también–, están dentro de esta clasificación, las películas que nos incumben, están presentes en este grupo, aclarando que mi motivo de acotar parámetros cronológicos no es por establecer una clara muestra de lo que se dio por llamar Época de Oro. Uno de mis intereses es establecer el uso que se le dio como elemento identitario en un discurso nacionalista y modernizador por parte del Estado mexicano y que en consecuencia fuera propuesto al exterior como muestra de “lo mexicano”.

Hablar de música en la expresión del séptimo arte, por supuesto involucra un cine sonoro, atendiendo la escucha de la expresión musical en pantalla. De ese cine sonoro que tras sus primeros intentos, con resultados no favorables en cuanto a la sincronización acción-sonido, se desprendió un invento en México, por mexicanos, los hermanos Rodríguez, quienes en su inquietud profesional dieron la solución a este problema de sincronización, ya que desde...

...fines de los veinte y principio de los treinta, México –que poseía una valiosa prehistoria fílmica muda de cine documental, realizado por Enrique Rosas, Jesús H. Abitia, Salvador Toscano y Jorge Stahl, entre otros– tomó la delantera del cine sonoro en español: primero con los discos Vitaphone y luego con el sistema inventado por los hermanos Rodríguez, en el que fue estrenada *Santa* en 1932.⁸⁸

Obra literaria creada por Federico Gamboa –*Santa*–, y adaptada al cine bajo la dirección de Antonio Moreno, y que a ciencia cierta, ésta es la segunda versión con sonido. No hay que pasar por alto que su primera versión fue en el año de

⁸⁷ Chamorro, Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jalisciense*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2006, p. 91

⁸⁸ Soberón, 1995; 157

1918,⁸⁹ dirigida por Luis Peredo, ésta dentro del cine silente mexicano. También existió una adaptación por parte de José Carbó, para Teatro. Donde hizo su debut como actor Agustín Lara (Hipólito, el pianista ciego), alternando con Andrea Palma (Santa) y Virginia Fábregas (Doña Elvira).⁹⁰

Aunque no vamos a detenernos a un análisis de esta segunda versión de 1932, hay que mencionar que sí encierra cierta importancia el filme para el estudio del Mariachi, porque en una de sus escenas, Santa, personificada por Lupita Tovar, después de ser echada de su casa por sus hermanos por haber manchado el honor de la familia, se ve caminando, como perdida en una feria, en la población de Chimalistac, población de la que habla la obra escrita de Gamboa y situada al sur de la ciudad de México, hoy muy cercana a la zona de Miguel Ángel de Quevedo. Se escucha y se ve a un grupo de Mariachi de dotación cordófonos y vestido a la usanza rural, tocando “El Durazno”,⁹¹ me refiero al Mariachi de Cirilo Marmolejo, que fue dirigido en la escena de este filme por el maestro Miguel Lerdo de Tejada.⁹²

Asimismo, Aurelio de los Reyes nos comparte que:

Rafael Bermúdez Z. (1896-1934),⁹³ y Carlos Noriega Hope (1896-1934),⁹⁴ periodistas de *El Universal*, “se asociaron con Gustavo Sáenz de Sicilia

⁸⁹ <https://www.filmaffinity.com/mx/film545282.html> fecha de consulta julio 29, 2017.

⁹⁰ *Revista Hoy*, N° 596, sábado 24 de julio, 1948, pp. 10 y 62.

⁹¹ *Santa*, en el minuto 14':26"

⁹² Jáuregui, *Op. Cit.*, p. 108

⁹³ Rafael Bermúdez Zatarain (1896-1934) tenía un conocimiento diverso y profundo de las prácticas del cine. De niño fue contratado para redactar los programas de un salón que proyectaba películas en su ciudad natal, Durango, capital del estado nortero del mismo nombre. Tiempo después, habiéndose trasladado con su familia a la Ciudad de México, fue traductor de intertítulos, argumentista, redactor y dibujante de anuncios publicitarios, distribuidor de películas, fugaz propietario de un cine e incluso director de una cinta: *María* (1918), adaptación de la novela del colombiano Jorge Isaacs. Este conocimiento resultó un factor fundamental en la calidad de sus notas cuando optó por el periodismo, pues pudo escribir no sólo sobre películas y estrellas, como hacía la mayor parte de sus colegas, sino también acerca de la importancia de la publicidad, las características requeridas en los buenos salones, las tendencias del comercio cinematográfico y otros temas. Miquel, Ángel, “Rafael Bermúdez Zatarain y el Magazine Fílmico”, en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*- Año 3, n. 3, diciembre de 2017, 46-70. ISSN 2469-0767. Disponible en: www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/download/119/137 Consultado: agosto 18, 2019.

⁹⁴ Carlos Noriega Hope. Muy joven fue enviado por *El Universal* a Los Ángeles, California, y en Hollywood fue uno de los primeros en conocer de cerca el ambiente cinematográfico. Este mundo, fascinante en aquellos primeros años veinte, le dio tema y le enseñó agilidad para algunos de sus mejores relatos: “La experiencia de Miss Patsy”, que Novo consideraba un cuento perfecto. De 1920 hasta su muerte en 1934, Carlos Noriega Hope dirigió el semanario *El Universal Ilustrado*. Era un magazine de novedades y al mismo tiempo de crónicas, poemas, artículos de divulgación, notas de libros y mucho sobre cine. Disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/767> Consultado agosto 18, 2019.

(1888-1950), para producir *Santa* (1932) la película que inauguró la etapa sonora del cine mexicano, durante la que alcanzó la industrialización”.

Personajes dedicados al periodismo que a través de lo escrito pudieron ser agentes influyentes hacia públicos selectos ya que para 1932, el índice de analfabetismo aún era casi en proporción del 61.5%,⁹⁵ más de la mitad de la población no sabía leer, presumiblemente los estratos encumbrados recibían la opinión de estos dos escritores.

Hay que poner atención en los intentos del siglo XIX por tratar de construir un nacionalismo acorde a una nueva nación, ya que podemos ver en el siglo XX, y en especial con la presencia del Mariachi en todo este proceso, que en el cine sonoro se muestra de forma evidente, como parte de la construcción de un nacionalismo a través de este medio en especial, la participación manifiesta de una élite conservadora, dando como resultado,

...de manera particular y claro está, sin dejar fuera el hecho de que en la identificación de “lo típico mexicano” también intervinieron muchos escritores, artistas, filósofos, leguleyos, etc., tanto mexicanos como europeos y estadounidenses resulta que tal imagen nacionalista estuvo estrechamente ligada a la confirmación y consolidación de lo que hemos llamado de forma genérica “los estereotipos nacionales y regionales”, cuya historia se remonta a periodos y espacios anteriores a la misma aparición del cine.⁹⁶

Resultado de la observación y trabajo de la clase intelectual decimonónica. Cito trabajos que han tratado el tema a partir de los gobiernos posrevolucionarios, y para tener un coherente inicio de este estudio, es imprescindible el asomarnos a lo que se ha escrito y si en realidad ha sido empresa de investigadores locales o existe presencia de extranjeros, que llega a ser un común en los temas nacionales como los estudios en las etapas históricas como la prehispánica, la colonia, Independencia y la mayormente tocada por estos estudiosos no mexicanos, la Revolución de 1910.

⁹⁵ En el V Censo levantado en 1930 se registró una población total de 16, 552,722, de los que 7, 223,901, o sea el 61.5%, fueron considerados como analfabetas mayores de 10 años que no sabían leer y escribir y el porcentaje de los que sí sabían leer y escribir ascendió al 38.5%. <http://www.inep.org/biblioteca/17-mexico-social/4-el-analfabetismo-en-mexico-1895-al-ano-2000> Consultado agosto 16, 2019.

⁹⁶ Pérez Montfort, *Nacionalismos y regionalismos*, Op. Cit., p. 303.

Esto obedece a un común señalamiento, de que el “fenómeno” lo tenemos en casa, y que generalmente pasa desapercibido porque lo tenemos a diario, cotidianamente y quienes nos hacen las observaciones de la importancia de lo nuestro son precisamente, no mexicanos; de este modo he decidido comenzar esta revisión historiográfica con el testimonio de un extranjero.

Las investigaciones sobre mariachi

Hacer investigación sobre el Mariachi en los años setenta no fue nada fácil. Según el testimonio de Jonathan Clark, norteamericano y músico-mariachi de guitarrón – en aquellos días. Fascinado por esta música en Plaza Garibaldi, se dio a la tarea de investigar y descubrió que casi nada había sido escrito de lo que para él era y es tan “llamativa” agrupación musical. Nunca encontró un libro que siquiera en su índice temático presentara la palabra mariachi. Hoy en día los músicos-mariachis que lo conocen, lo llaman “historiador del Mariachi”, pero su trabajo se ha basado en la realización de entrevistas que no ha publicado y su argumento es en la charla, tiende a ser cronista del Mariachi Vargas de Tecalitlán, su producción escrita del tema es magra, pues se remite a un artículo sobre Miguel Martínez, primer trompetista del grupo referido,⁹⁷ y la participación como asesor biográfico y coordinador de la autobiografía del mencionado personaje.⁹⁸ Donde tuve la oportunidad de participar como investigador histórico en este trabajo de tan importante personaje para el mariachi

A partir de la llegada de (Rubén) Fuentes, se inicia la asociación 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; así mismo se estableció una manera uniforme de ejecutar la armonía con un fin de lograr una versión predecible. El trompetista que logró poner el acento definitivo al “género mariachi” fue Miguel Martínez.⁹⁹

⁹⁷ Miguel Martínez y Jonathan Clark, “Miguel Martínez: patriarca de la trompeta mariachera”, en Coloquio: Encuentro Nacional de Mariachi (XI: 2012), Guadalajara Jalisco, México, Memorias del Coloquio: El Mariachi, patrimonio cultural de la Humanidad, Juan Arturo Camacho (coord.), El colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Conacyt, 2013, pp. 317-

⁹⁸ Martínez, Domínguez Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas de la música de mariachi*, CONACULTA, Secretaría del Gobierno de Jalisco, México, 2012. ISBN: 978-607-455-959-0

⁹⁹ Jáuregui, *El mariachi...Op. Cit.*, p. 125.

Jáuregui resalta la labor de Martínez al conjunto Mariachi ya que su destacada presencia y la percepción aural del Mariachi se basa en lo sonoro y él, es quien contribuye en esta parte.

Creo que la obra que nos deja ver una historia de vida relacionada con el ambiente de la música de la tradición del mariachi urbano, del mariachi que se conformó y transformó en la ciudad de México en la hoy tradicional –a los ojos de nacionales y extranjeros–, Plaza Garibaldi fue precisamente Miguel Martínez, que nos obsequia relatos donde se involucró con aquellos íconos de la música ranchera, ídolos de los mexicanos como Jorge Negrete, Pedro Infante y Javier Solís entre otros, cantantes a los que acompañó e interpretaron la inspiración del maestro Miguel,¹⁰⁰ ya que también fue arreglista y compositor.¹⁰¹

Clark tiene mucha información y anécdotas sobre la vida de muchos músicos, a partir de aquellos años de los cuales trata el estudio; espero que pronto los saque a la luz ya que parece que todo eso que ha compilado en grabaciones o peor aún, lo que tiene en la cabeza, no lo comparta. Porque si bien lo que se sabe del Mariachi, mucho de su contenido, ha sido transmitido en su mayoría por tradición oral, no debe continuar esta tendencia ágrafa por parte de Clark y de justo interés para el período que me ha interesado. Asimismo, ha tenido contacto en los Estados Unidos con gente que fue, primeramente migrante y se quedaron allá, hoy pertenecen al rubro del Mariachi como José Hernández director del Mariachi Sol de México, quien es descendiente de padres mexicanos –perteneciente a una dinastía mariachera–, que radicaron en Chapala, Jalisco; y es quien ha desarrollado en Estado Unidos un método para músico-mariachi con educación musical y que toquen por nota, recién abrió una escuela para mariachis en Torreón, Coahuila, conocida como Catedra José Hernández.

Trabajos que se han estudiado a partir de una historia de vida, aparte de la de Miguel Martínez que es contada por su protagonista hay otras que a través de la

¹⁰⁰ Miguel Martínez acompañó a Jorge Negrete como trompetista non del Mariachi Vargas de Tecalitlán <https://www.youtube.com/watch?v=8vFb5nzyXo>; Pedro Infante cantó *Sincero corazón* https://www.youtube.com/watch?v=5gEetd_G2Tk y Javier Solís *Gocemos nuestra vida* <https://www.youtube.com/watch?v=q-azGnIDX1c>

¹⁰¹ <http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08166> Registro de Miguel Martínez ante la Sociedad de autores y compositores de México, aquí aparece su producción como compositor.

entrevista y a la usanza de Plutarco en sus *Vidas paralelas*, las historias convergen en tiempo y espacio, sin descartar que la natural relación se dio porque todos estos personajes se desarrollaron en una actividad artística y laboral que fue el Mariachi. En este rubro encontramos *Anecdotario mariachero*, es otro trabajo que a través de una serie de entrevistas se pretende establecer una trascendencia profesional de los involucrados, aportado por Lilly Alcántara Henze; *Ases de Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán*, aportación de un trabajo en equipo y elaborado según un territorio a cargo de cada uno de los investigadores participantes, y que recoge testimonio del Mariachi Tradicional. De la misma manera, y haciendo caso a las cuestión de los estudios por región, encontré el trabajo de la Maestra Isolda Rendón Garduño, *El mariachi tradicional. Identidad colimense*, pertenece a los trabajos recientes sobre estudios de Mariachi en esta herencia cultural del estado de Colima.

Edgar Gabaldón Márquez (venezolano), nos entregó la historia de vida de Francisco Yáñez Chico, *Historias escogidas del Mariachi*, según los apuntes de historia de vida con cierta exaltación del personaje a veces subida de tono. Importante en partes del testimonio para la comparación de datos, lugares y personajes de la famosa Plaza Garibaldi y a veces metódico en cuanto a la ubicación de tiempo y espacio, narrado cronológicamente, es de admirar la memoria de don Francisco.

Trabajos históricos como el de Salvador Morales, *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*, es un texto donde el autor trata de conducir al lector a través de la música, desde la época de la colonia, la independencia y la revolución, hasta los años ochenta del siglo pasado. Asimismo, toca algunas biografías de compositores y cantantes de algunos estilos como “lo ranchero”. A este mismo rubro y contemporáneo el trabajo antes mencionado, también encontramos *Los primeros Mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*, de Hermes Rafael, editado en 1999. Libro que aporta la ubicación de fuentes pero escrita bajo el método de tijera y engrudo.¹⁰² Información en forma de crónica y anecdotaria. Tenemos también una historia general y condensada sobre

¹⁰² Collinwood, R. G., *La idea de la Historia*, FCE, México, 1980, pp. 323

la historia de Mariachi, elaborada por Enrique Estrada Barrera intitulada *De Cocula es el Mariachi de Tecalitlán los sones* en el año 2000. Donde se vierten textos de los anteriores autores.

Cancioneros, como los dos presentados por Gil Sperry, *Mariachi for gringos. Unlocking the secrets of México's macho music*; *Mariachi for gringos II, Discovering more of México's hottest songs and stories*, textos que se elaboraron para aquellos norteamericanos interesados en el tema del Mariachi y que son acompañados de canciones y partituras de un repertorio combinando por piezas tradicionales y comerciales.

Es muy cierto que era muy poco lo tratado en específico de la agrupación mariachi para esta época de los setenta, y al querer desmenuzar lo publicado hasta hoy y con clara referencia a las líneas de investigación que pretendo tomar –que son las del mariachi en el cine, internacionalización y uso político nacional y extranjero–, al parecer, son las menos. De esta manera se puede afirmar que, los trabajos de esos años setenta a la fecha han tomado efervescencia y hoy contamos con estudios frescos emanados del Coloquio Internacional de Estudios de Mariachi organizado por El Colegio de Jalisco, evento que es parte del Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional que ha celebrado su décimo octava emisión este pasado agosto (2019) y décima del Coloquio, porque éste último se dio en su emisión de reanudación (2010) –ya se habían organizado en los noventa–, ya que Arturo Camacho quien dirigió las primeras tres emisiones, en una nota de la página electrónica del *Informador.mx* de junio del 2013, aclaró que,

Se organizó el primer coloquio hace 20 años (1993). Por algunas circunstancias se dejó de realizar, pero en los últimos cuatro años se ha retomado y con muy buenos resultados, como memorias publicadas. Esto nos permite recopilar testimonios de gente que ha estado desde hace muchos años en el tema, como el doctor Álvaro Ochoa y Jesús Jáuregui, así como universidades que se han interesado en el mariachi.¹⁰³

Los primeros resultados son presentados en el libro de las memorias de esa primera emisión del coloquio *El Mariachi y la música tradicional de México. De la Tradición a la innovación*; la segunda entrega: *El Mariachi, patrimonio cultural de los*

¹⁰³ <http://www.par.mx/cultura/2013/466416/6/revelan-el-programa-del-encuentro-nacional-de-mariachi-tradicional.htm> Fecha de consulta agosto 8, 2017.

mexicanos; y la tercera: *El Mariachi, patrimonio de la humanidad*, son los tres primeros libros con temática de Mariachi, que fueron editados por parte del Colegio de Jalisco y la Secretaría de Cultura de Jalisco a partir de 2010 y hasta 2012 resultado de estos coloquios, con miras a obtener estudios para respaldar la candidatura del Mariachi como Patrimonio Intangible de la Humanidad otorgado por la UNESCO. En cada uno de estos libros tuve la oportunidad de colaborar con un artículo. También el músico y académico Luis Ku le tocó coordinar la edición a partir del 2013 y hasta el 2017; y al Arqueólogo Francisco Samaniega las últimas tres ediciones. Y hablando de publicaciones compartidas por el Colegio de Jalisco de divulgación como la *Revista Estudios Jaliscienses*, N° 9, Agosto 1992, Zapopan, El Colegio de Jalisco; y la N° 36, mayo 1999, con temática de Mariachi y de los primeros investigadores.

En el presente trabajo, elaboré una tabla en un apartado especial al final, donde aparece como anexo 1, la aportación de todos los investigadores con los títulos de sus ponencias en dicho foro que han aparecido en las memorias del evento, a partir del 2010 al 2018, recientemente publicadas éstas últimas.

Todos estos trabajos, consecuencia de estos foros, en cuanto a la temática, ha sido diversa pero muy pocos han tocado el tema del Mariachi desde la visión de la cinematografía, que es el tema que nos incumbe a través de diez años de este Coloquio Internacional y del cual he hecho un recuento.

Así, en la vertiente de estudios relacionados del cine y Mariachi, en 2010, escuché la charla titulada *Los mariachis callaron y el cine sin fuerza cayó en una esquina* de Gerardo Pérez Guerrero del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, quien hizo una breve reseña de la etimología de la palabra mariachi y una síntesis de la conformación instrumental junto con su historia. Después, al tocar la línea del cine comenzó por decirnos que,

Una nueva posición del mariachi se consolidó en las películas de la década de los treinta y principios de los cuarenta. En esa época de reencuentro con la mexicanidad, donde todo lo ajeno era considerado atentatorio a la soberanía nacional, los directores de cine encontraron en el folclore un medio para ganar público a través del humor, las tradiciones y el uso creativo de la imaginación. La comedia ranchera se convirtió rápidamente en el género más representativo de lo mexicano. En un mundo de jarritos de barro, trajes típicos, ritmos regionales y aguardiente orgullosamente mexicano, donde la

cantina era el sitio más importantes (sic) los mariachis fueron los comparsas infalibles del héroe cantor, proporcionando el ambiente de la fiesta con su música... los directores cinematográficos enmarcaron la acción dentro de un conjunto de tradiciones que en la mayoría de los casos, correspondieron a la sociedad rural del Bajío y Los Altos de Jalisco, donde prevalecen el espíritu y la leyenda de los charros.¹⁰⁴

Rematando el artículo alabando la tarea que tuvieron figuras como Jorge Negrete, Pedro Infante y Luis Aguilar, ya que gracias a ellos se consolidó el género de la Comedia Ranchera. Concluyó dando una lista de cintas de la categoría señalada y que abarca de 1937 a 1964, en donde cita el grupo de Mariachi que aparece a cámara y, que siendo rigoristas omite algunos años –importantes en mi percepción, con referencia a lo que propongo–, algunas cintas y algunos grupos. Sólo para ejemplificar: Omitió el año de 1942, *El peñón de las ánimas*, donde son dos grupos de mariachis los que participan, uno de ellos el Vargas, cinta valiosa para la cinematografía e importante para María Félix que marcó su debut en el séptimo arte, además de que en su contenido musical aparecen dos piezas que dieron respaldo a la construcción del estereotipo del “mexicano”, pieza con ese nombre precisamente *El mexicano*, cantada por Jorge Negrete, y la otra pieza que toma su lírica para ubicar al Mariachi en Cocula, Jalisco como su lugar de origen, en un mito fundacional que hasta hoy para muchos sigue vigente. Ambas piezas las retomare más adelante.

Para el año de 2011, el Maestro Juan José Escorza nos trae a la mesa *Opera, cine y mariachi. La Virgen de San Juan, del compositor laguense Antonio Gomezanda*, trabajo que nos habla de la adaptación al cine de la ópera *La Virgen de San Juan de los Lagos* (1926) pero que nunca se llegó a estrenar a pesar de que en 1932 se anunció tal evento,

Así se sucedieron los años hasta los primeros días de 1943. Estimulado el círculo de amistades cercanas el compositor por el buen éxito del cine de inspiración campirana, surge entre ellos el deseo de llevar a la pantalla cinematográfica la vieja ópera, que, en su concepto poseía mayor autenticidad y nobleza que los argumentos y músicas gárrulos entonces estilados en la todavía naciente industria mexicana del celuloide.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Camacho, Arturo, Memorias del 2010; 267

¹⁰⁵ Camacho, *Op. Cit.*, p. 31

De esta manera fue que pasó a ser el film *Fantasía Ranchera*, “el rodaje comenzó el 21 de diciembre de 1943 en los estudios Azteca”.¹⁰⁶ Escorza nos dice que el film fue un verdadero fracaso, y hace referencia a que “no se trata de una mala película sino que trata de una obra anacrónica que peca, además, de exceso de ingenuidad provinciana”. Pero también agradece a sus realizadores porque hoy se tiene “*La Virgen de San Juan de los Lagos* quizá sea la única ópera mexicana de principios del siglo XX capturada en un medio audiovisual” y donde el tercer acto lleva por título *Mariache* y “muestra una boda típica con su ritual social bien establecido, que no excluye bailes, canciones, bebidas espirituosas, ingenio verbal y generosa práctica de la amistad”,¹⁰⁷ describiendo un acercamiento a ese concepto que se tiene hasta hoy, de la palabra que ya ha sido derogado y separado del galicismo *mariage*, gracias al hallazgo por parte de Jean Meyer, historiador francés, que buscando información del “Tigre” de Álica en Nayarit, encontró la Carta de Rosamorada,¹⁰⁸ texto revelador del uso de la palabra como espacio festivo, como lo menciona Álvaro Ochoa...

Las autoridades recomendaban a los dueños de haciendas o ranchos no permitieran a los peones hacer Mariaches o Fandangos. En Michoacán, al despuntar el siglo XX, el gobierno insistía a los prefectos de los distritos prohibir “los bailes que denominan Mariaches y en otros lugares fandangos... en algunos pueblos de poca importancia, haciendas y ranchos, especialmente en los de Tierra Caliente (durante los rodeos y herraderos).¹⁰⁹

El material que nos expuso Escorza, como tal sí nos habla de una cierta identidad en proceso de invención, ya que el argumento habla de una sociedad rural que es del gusto de la música culta, del *Bel* canto y la sociedad de Lagos de Moreno apoyó esta posición musical, que no se concretó. Pero también pudo haber sido el conducto para transmitir ese gusto a través de un medio de comunicación –cine–, que para los años cuarenta (1947, fecha de estreno) ya era popular. Al ver las muestras elegidas del Maestro Escorza, refiriéndome a la película en pantalla, me llamó la atención que para 1947, en México, hicieran una película combinada en

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 31.

¹⁰⁷ *Ídem*, p. 35

¹⁰⁸ Jean Meyer, *Op. Cit.*

¹⁰⁹ Ochoa, Álvaro, *De Occidente es el Mariache...*, *Op. Cit.*, p. 141.

blanco y negro el inicio, y a colores el desenlace de esta, como la de *Escuela de Música* con Pedro Infante en 1955. Como lo describe Escorza; tal vez la copia que él revisó había sido restaurada en la UNAM, que fue donde me mencionó que la había localizado. De ella se podría argumentar que en el análisis visual podemos identificar una escena mexicana con fiesta, bebida y mariachis. Haciendo la llamada de atención del cantante que no es mexicano. Se trata del barítono chileno Ramón Vinay, pero al aparecer en escena, por supuesto que se da la idea implícita de que todos son mexicanos, él aparece portando traje de charro, jarrito con bebida y Mariachi. Así es esa percepción y los elementos de “lo mexicano” preestablecen esta pertenencia. El traje mexicanizó al cantante al portarlo.

En la tercera emisión (2012) del Coloquio de Estudios de Mariachi Carmen Elisa Gómez Gómez se decantó por la línea de las historias de vida, presentó su investigación *Jorge Negrete antes del charro cantor. Las películas y contrariedades previas a su arquetipo de galán ranchero: Perjura (1938) y Fiesta (1941)*, donde aborda aspectos específicos de la vida de Jorge Negrete como cantante “tocando puertas”, lo que lo llevó a Nueva York y regresar a México a protagonizar películas de corte campirano en su mayoría. Lo trascendental de su exposición, a mi muy particular parecer, es que trae a la mesa la película *Fiesta* de 1941, medimetro realizado en Hollywood y que nos da una idea de cómo nos veían en Estados Unidos, por ejemplo: la cinta muestra que al mexicano todo se le va en fiesta y todo es musical, aunque la línea de lo que han dado por llamar Comedia Ranchera. También pienso que la noción de arquetipo no va con la figura creada por Jorge Negrete, ya que como modelo “original” encontramos a Tito Guizar como primer charro cantor, aunque tal vez se refiera a la acepción de arquetipo a la manera de “prototipo ideal”.

En la segunda emisión, del siglo XXI del coloquio de Mariachi, presenté una investigación a consideración de los asistentes a dicho evento, el nombre del artículo, posteriormente publicado en las memorias del coloquio, lleva por título *Del cine silente al primer toque de trompeta. Transición del mariachi tradicional al mariachi moderno a través del cine nacional*, en donde a través del análisis visual de películas mudas y posteriormente sonoras tuve como objetivo específico, ubicar

la primera escena donde apareciera la presencia de la trompeta, como variante de lo que hoy los académicos han dado por llamar mariachi tradicional y que dio pie a la identificación como mariachi moderno, que en realidad la presencia de la trompeta no es el principal indicativo de un proceso de modernización del grupo,¹¹⁰ mi carácter de neófito en el tema me permitió tratar de seguir la corriente y el léxico que la mayoría ocupaba, que después de diez años ha cambiado con respecto a los temas emanados del evento. La conclusión de mi investigación del artículo, nos arrojó que la primera toma en el cine sonoro en que aparece una trompeta mariachera es *Jalisco nunca pierde* (1937), como protagonista Pedro Armendáriz y Lorenzo Barcelata, cinta donde aparece el Mariachi Tapatío de José Marmolejo y su trompetista es Jesús Salazar, interpretando repertorio de Pepe Guizar como “Mariachi” y “Guadalajara”; cinta dirigida por Chano Urueta. Y que no concuerda con lo dicho por Jesús Jáuregui, ya que él antepone la cinta de *Enemigos* (1933),

...cuya música y canciones estuvieron a cargo de Lorenzo Barcelata (1898-1943), se exhibe la imagen de un mariachi con trompeta en primer plano [...] que no corresponde ni al Coculense de Cirilo Marmolejo, ni al Tapatío de José Marmolejo. Esta cinta “Fue la primera que llevó, como fondo del asunto, nuestras canciones”.¹¹¹

Jáuregui presenta esta cita parafraseando a García Riera, y algo que es importante es que el filme que menciona no lo he podido ver, es del acervo que está perdido o sigue en restauración en la filmoteca de la UNAM. Y sin el afán de contradecir lo que él menciona, porque la admiración es mucha, en ese mismo año con esta misma ponencia mencioné que él había citado a García Riera al momento de decir que los nombres del Mariachi se inventaban al aparecer en los créditos de la película, ejemplificando que hubo un Mariachi llamado “Guadalajara” en la cinta *Jalisco nunca pierde*, cuando lo que apareció en la cortinilla fueron las canciones de Pepe Guizar: “Mariachi” y “Guadalajara”...

Por lo general, en los créditos de estos filmes no aparece el nombre del mariachi participante y, cuando se le señala, se trata de un nombre ficticio, como el Mariachi Guadalajara (en *Jalisco nunca pierde*, 1937 [García Riera, 1992^a:273]).¹¹²

¹¹⁰ Esta aseveración se presentará en el capítulo siguiente.

¹¹¹ (Chano Urueta, ápod García Riera 1992a: 95). (Jáuregui 2007:106)

¹¹² Jáuregui, *El Mariachi, símbolo...*, Op. Cit., p. 116.

La reacción que tuvo no es necesaria evocarla ni recrearla subjetivamente. Pero tal vez eso hizo que comenzara a hacerme crítica, que para mí es lo mejor que me ha pasado, y hasta hoy lo agradezco.

Hasta aquí las exposiciones de las presentadas en el Coloquio Internacional de Estudios de Mariachi de El Colegio de Jalisco, que hayan incluido a un grupo de mariachi o cantantes de música de este género, que hayan sido analizados por investigadores involucrados en la temática y la visión desde el cine nacional, arrojándonos que no es un análisis semiótico como tal, sí se pueden combinar por la parte visual-aural, imagen-música mariachera.

Los investigadores de Mariachi y de cine

Al revisar la parte que involucra las participaciones de investigadores que se han abocado sobre la temática del Mariachi y para procurarme el marco temático que establecí, fue de gran ayuda la revisión del texto de Arturo Chamorro, *Mariachi antiguo, Jarabe y son: Símbolos compartidos y Tradición musical en las identidades jaliscienses*, donde el autor hace referencia a los textos de los investigadores que hablan del origen de dicha agrupación, tanto geográficamente como en su etimología.

Habría que mencionar, [...] los escritos que buscan las raíces en lengua coca y otras lenguas indígenas en Jalisco, como lo han expresado Hermes Rafael (1983), Cristina Urrutia (1984), Álvaro Ochoa (1995) y Ramón Mata Torres (1993); asimismo, los que destacan el documento de Rosamorada, Nayarit, como primera evidencia de la existencia del mariachi, como los de Jean Meyer (1981)¹¹³ y Jesús Jáuregui (1990)^{114, 115}

En el orden que aparecen en la cita, a partir de que son los que indagaron sobre el origen de la agrupación y haciendo un breve recuento de su contenido, encontré primeramente a Hermes Rafael, autor de *Origen e Historia del Mariachi*,

¹¹³ Jean Meyer, historiador francés, investigador dedicado al estudio del conflicto Iglesia-Estado en lo que se ha dado el nombre de La Cristiada (1926-1929), al estar buscando en archivos parroquiales de Nayarit, específicamente en la Parroquia de Rosamorada, información sobre Manuel Lozada “el Tigre de Álica”, encontró una carta donde se menciona la palabra mariachi y se utiliza al hacer uso del “espacio festivo” como lo maneja Álvaro Ochoa. Documento que data de 1852, diez años antes de la Invasión Francesa. <http://www.letraslibres.com/vuelta/el-origen-del-mariachi> Fecha de consulta Agosto 2, 2017.

¹¹⁴ *Immo pectore*. Apostillas a *El mariachi*. <https://www.yumpu.com/es/document/view/6346985/immo-pectore-apostillas-a-el-mariachi-istor-cide/6> fecha de consulta Agosto 2, 2017.

¹¹⁵ Chamorro, *Op. Cit.*, p. 16

dedicado a tratar de explicar la etimología de la palabra Mariachi en las antiguas lenguas de Jalisco y establecer como cuna de dicha agrupación la población de Cocula.

Cristina Urrutia con su “Origen y evolución del mariachi”, artículo que apareció en el libro *Sabiduría popular*, organizada por Chamorro, resultado de la Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología celebrada en Zamora, Michoacán.¹¹⁶

Álvaro Ochoa es un investigador prolífico y parece ser que Chamorro se refiere en la cita a *Mitote, fandango y mariacheros*, que su primera edición está fechada en 1994. Ochoa nos presenta la postura o visión de algunos otros investigadores en cuanto a su origen etimológico pero él nos da la idea de percibir más un área cultural de origen de la agrupación, que un lugar en específico, denominación que él propone como Jal-Mich coincidiendo con Jáuregui en una propuesta para designar el área cultural del Mariachi.

Ramón Mata Torres presentó *El Mariachi multinaciente*, artículo publicado por El Colegio de Jalisco en 1992 y nos habla de un origen en el área del occidente, comprendida en los estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco, Colima, Michoacán y Guerrero, particularmente de la formación de los grupos de estas zonas con sus diferentes dotaciones instrumentales, “El mariachi, como concepción popular, varía en su instrumentación”. No atribuye a una población en particular el génesis del mariachi.¹¹⁷

Y aunque Chamorro no lo menciona, la presencia de Ignacio Guzmán Betancourt, que también contribuye con su opinión sobre el origen de la palabra mariachi y que estuvo presente en el evento que reunió a varios investigadores del Mariachi en Guadalajara, que se llevó a cabo en la Sala de Participación Ciudadana del Palacio Municipal de esa ciudad el día 20 de septiembre de 1991 donde compartió foro con otros exponentes del mismo tema como: Hermes Rafael, Álvaro

¹¹⁶ La Primera Mesa Redonda de Folklore y Etnomusicología fue celebrado en El Colegio de Michoacán en Zamora, Michoacán del 16 al 19 de junio de 1982 y las memorias de dicho evento fueron editadas y coordinadas por Arturo Chamorro.

¹¹⁷ La publicación fue con motivo de un coloquio que se llevó a cabo el 20 de septiembre de 1991 en la Sala de Participación Ciudadana del Palacio Municipal de Guadalajara, y estuvieron presentes como expositores: Hermes Rafael, Álvaro Ochoa, Ramón Mata y Jesús Jáuregui.

Ochoa, Ramón Mata y Jesús Jáuregui. De este evento se publicaron las memorias por parte del Colegio de Jalisco, en Estudios Jaliscienses N° 9, agosto de 1992. Y donde emana la idea de la polisemia de la palabra mariachi, dando referencia al grupo, al músico, al espacio festivo, a un árbol y a la tarima.

También hay investigadores que han tomado la línea de la práctica musical del mariachi:

...reconocen que el verdadero sentido de este ensamble lo ofrece el estudio de variantes y estilos del son regional, sin los cuales resulta imposible entender el fenómeno de esta tradición. Pioneros en esta preocupación han sido los trabajos de Vicente T. Mendoza (1943), que propuso una distribución preliminar del son mexicano por regiones; los de Thomas Standford (1980), que se refiere ampliamente a su caracterización rítmica y dotación instrumental en un ámbito compartido entre algunas regiones de Jalisco y Michoacán (Jal-Mich); los de Irene Vásquez Valle (1976), que precisa las variantes de una subregión a la que identifica musicalmente como el son del sur de Jalisco; los de Mark Stephen Folgesquist (1975), que nos ofrece una vasta colección de transcripciones musicales de los sones jaliscienses, para determinar, asimismo, elementos de ritmo y estructura, como lo hace también Rolando Antonio Pérez (1990) mediante ejemplos comparativos con los sones cubanos y otros de Tierra Caliente michoacana y guerrerense. Un aporte muy particular es el de Jesús Flores Escalante y Pablo Dueñas Herrera (1990), y el más reciente testimonio del mariachi mestizo de Tecolotlán es el de Cornelio García Ramírez (1999).¹¹⁸

Textos que son imprescindibles para consulta cuando se emprende una investigación de Mariachi, que he citado anteriormente son, *De Occidente es el mariache y de México... Revista de una tradición*,¹¹⁹ que es una compilación de artículos de investigadores como Arturo Chamorro, Jesús Jáuregui, Cornelio García, Víctor Hugo Rodríguez, María Ahumada de Gómez, Raúl Eduardo González, Gerardo Sánchez, Brenda M. Romero y María Esther Gaspar junto con Jorge Amós Martínez Ayala; que van desde una explicación del repertorio mariachero, como la valona, los sones, a la comunicación de los signos identitarios del atuendo y una breve visión sobre los grupos de mariachi en Estados Unidos. Que en este último Brenda M. Romero de la *University of Colorado*, que ya he mencionado anteriormente.

¹¹⁸ Chamorro, *Op. Cit.*, p. 16

¹¹⁹ Ochoa, Álvaro, *Op. Cit.*

En otras aportaciones, desde la visión de las “artes tradicionales” y entender a la tradición vinculada a una región, en particular podemos incluir a Jorge Amós Martínez con textos como: “El sistema festivo del fandango de Tierra Caliente” (2010); “¿De Cocula es el mariachi? Mitos sobre el mariachi. Breve revisión historiográfica y propuesta desmitificadora” (2011); “Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi Simón. Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi” (2012); “Afinadito soy yo... La enseñanza no formal de la música tradicional de la Tierra Caliente” (2013); “Los mariachis callaron. El fin del mariachi y la pervivencia de la tradición mariachera” (2014); “Los bailes de paño de tres vueltas de la Tierra Caliente central: el tiempo de los expertos” (2015); La familia Ibarra y la música en los ranchos de las cañadas de Los Balcones de la Tierra Caliente” (2015), todo esto dentro de los coloquios organizados por El Colegio de Jalisco, además de algunos otros trabajos.¹²⁰ Prevaleciendo su concepto de las tradiciones por región y no aglutinando estas expresiones en lo que se ha estandarizado como Mariachi.

Otro investigador presente en este tipo de estudios de la tradición por región, al parecer coincidentemente con Martínez Ayala, es Alejandro Martínez de la Rosa, que nos ha compartido trabajos como: “De Cocula a la Tierra Caliente, reminiscencias de repertorios musicales antiguos” (2010); “Antonio Rivera Maciel y el Trío Aguilillas. ¿Una historia de folclorización exitosa?” (2011); Toño Maciel es un personaje importante para el Mariachi y desde el 2013 a raíz de este artículo, me avoqué a buscar a don Toño Maciel, que vía telefónica me presentó el maestro Miguel Martínez. En el 2017, junto con el historiador Carlos Flores Claudio nos dedicamos a entrevistarlo, después de localizarlo en la casa del actor, a sus noventa y cuatro años y estamos preparando la biografía de este músico que refleja su presencia en lo que se dice Mariachi tradicional y moderno de esta zona de Jal-Mich pero también del Sotavento. Importante su legado ya que dentro de las grabaciones que se compilaron para viajar en la Sonda Voyager, proyecto de Carl Sagan, está

¹²⁰ Martínez Ayala, Jorge Amós, “Sólo que la mar se seque no me bañaré en sus olas... Las relaciones musicales entre la Tierra Caliente y la Costa”, en Sevilla Villalobos, Amparo (coordinadora), *El fandango y sus variantes*, III Coloquio Música de Guerrero, México, INAH/CNCA, 2103, pp. 203-229.

la pieza “El cascabel” de Lorenzo de Barcelata, ejecutada e interpretada por Rivera Maciel acompañado por el Mariachi México de Pepe Villa.

Continuando con el trabajo de Alejandro de la Rosa, el artículo: “El arpa cacheteada del sur-occidente de México. Su técnica, su historia y su leyenda en el pacífico americano” (2012); “Bailes de paño, diablos y negritos. Relaciones musicales y dancísticas entre México y Perú” (2013); “Instrumentos musicales en las Costa Sierra de Michoacán. Entre el pasado prehispánico y los instrumentos del mariachi” (2014); igualmente en el mismo foro jalisciense pero nos ha dado más investigaciones que hay que consultar,¹²¹ su última publicación *Como una gente. El uso del arpa entre los pueblos indígenas*, donde lo interesante es que el objeto de estudio es el instrumento, en un trato como una historia de “vida” de utilidad ritual.

Hoy existen más investigadores del mariachi. Investigadores que también han participado en este foro pero no sólo nacionales, nos han visitado de otras partes del mundo, por ejemplo: los norteamericanos Thomas Standford, William Gradante, el multicitado Jonathan Clark; el catalán Albert Torras i Corbella; los colombianos José Chaparro Neira y Edgard Hernando Contreras; que, entre otros nos han entregado trabajos en cuanto a la influencia del mariachi al exterior, al análisis de repertorio, dotación musical, vestimenta, baile, etc., demostrando que el Mariachi tiene un peso específico en el extranjero.

Regresando un poco y dentro de estos parámetros trazados que mayormente nos incumben podemos encontrar en el trabajo de Arturo Chamorro, que pisa el

¹²¹ Martínez, de la Rosa, Alejandro, Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno, en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 34, Nº. 133, 2013, págs. 117-139. Martínez de la Rosa, Alejandro, David Charles Wright Carr, Ivy Jacaranda Jasso Martínez, “Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista”, en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 37, Nº. 145, 2016, págs. 251-278. Martínez de la Rosa, Alejandro, “Salvuarda de la música tradicional en la tierra caliente: programas de preservación y desarrollo del patrimonio cultural de una región”, en *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, ISSN-e 1665-0441, Vol. 6, Nº. 2, 2010, págs. 277-293. Martínez de la Rosa, Alejandro, “Peteneras, malagueñas y panaderos. Crítica social americana contra el antiguo régimen en tres géneros populares iberoamericanos”, en *Cantos de Guerra y Paz: la música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)* / coord. por Begoña Lolo Herranz, Adela Presas, 2015, ISBN 978-84-8344-521-1, págs. 307-319. Martínez de la Rosa, Alejandro, “De la guitarra artesanal al banjo industrial: procesos de cambio instrumental en la danza de “Indios Broncos”, Guanajuato, México”, en *Musicología global, musicología local* / coord. por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3, págs. 559-582

terreno de la identidad comenzando con una identidad local y desemboca en una identidad regional. Asimismo nos habla de la figura del mariachi, en ese sentido fuera de su localidad natural que es el ambiente rural, Chamorro se refiere al mariachi urbano, al comercial y ya con una visión más amplia en cuanto a una interpretación de los símbolos mostrados al exterior. Nos dice que este mariachi nacionalista:

...que se ha venido explotando como la imagen de la identidad mexicana en un contexto transnacional y transregional, habría que considerar dicha figura en el mundo de los signos compartidos y consumidos en dos vertientes:

- 1) La representación visual de los músicos ejecutantes, a quienes las audiencias mexicanas y extranjeras han identificado por su atuendo en traje o por atuendo ranchero;
- 2) La producción musical, que se deriva de las habilidades de los músicos sobre los instrumentos musicales tradicionales: el bajeo anticipado en el arpa o en el guitarrón, la destreza de mánicos en la vihuela y la guitarra de golpe, el virtuosismo en el violín, el sonido ornamental del arpa (en el mariachi moderno), o bien, la presencia impuesta de la trompeta. Tanto las habilidades instrumentales como el atuendo se han integrado en un *corpus* simbólico de las identidades.¹²²

Esta parte fue importante para los inicios de un análisis visual de la presencia de Mariachi para el momento de la visualización de los filmes involucrados en la investigación.

Jesús Jáuregui, que también es de los personajes que más he mencionado, y protagonista en los eventos del Colegio de Jalisco, autor de *El Mariachi. Símbolo musical de México*, texto también de referencia obligada para los iniciados a la investigación de este tópico, nos habla de los músicos de Mariachi, haciendo referencia de los que en sus inicios son del orden rural; de los mariachis que conforman grupos para deleite y gozo de su propia comunidad pero también son participativos en evento no festivos como velorios y sepelios. Teniendo una interacción con sus familiares, vecinos y amigos, con su comunidad. Estos músicos no realizan la actividad de la música más que en tiempos de descanso o combinándolo con alguna actividad añadida para su subsistencia económica; son alfareros, curtidores, campesinos, lo que podríamos llamar músicos de medio

¹²² Chamorro, *Op. Cit.*, p. 91.

tiempo. Los músicos que se aventuran a migrar a las ciudades, a las zonas urbanas, en busca de una mejor oportunidad de vida, al llegar a la ciudad tuvieron que dedicarse de lleno a la música. Este es el inicio del músico de mariachi de tiempo completo, y combinado con la idea de comercialización de las casas disqueras y la industria cinematográfica se catapultó al mariachi a su internacionalización. Aquí surge una pregunta ¿sólo el interés comercial de disqueras e industria del cine, se valió del mariachi para complementar el “cuadro completo” de la mexicanidad al extranjero? Asimismo, artículos como “Imno pectore. Apostillas a El mariachi”, en revista *ISTOR*, que es donde aparece *La carta de Rosamorada*, que también se publicó con anterioridad en la Revista *Letras Libres*, del día primero de agosto de 1998, intitulado “El origen del Mariachi”, por Jean Meyer,¹²³ y donde aparece en el texto la palabra Mariachi diez años antes de la Segunda Intervención Francesa.

La parte de la identidad y “lo mexicano” la respaldo, principalmente con lo que ha demostrado Ricardo Pérez Montfort, y que parte de un concepto que aunque extenso, debe presentarse completo:

El estereotipo pretende ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en una gran cantidad de representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Los estereotipos se cultivan tanto en la academia como en los terrenos de la cultura popular, en la actividad política y desde luego en los medios de comunicación masiva. Como representación de “lo mexicano” aparecen en la iconografía – grabados, fotografías, cine– y en la literatura. En parte se identifican a través del lenguaje hablado y la música (que para nuestro interés de investigación, esta parte es importante). Tanto en el vestir como en el comer, en las actividades productivas y sobre todo en las recreativas, los estereotipos van adquiriendo sus especificidades, concentrando un determinado ser o deber ser que se conforman a través de la interacción de costumbres, tradiciones, historias, espacios geográficos, en fin: referencias compartidas y valoradas. Sin embargo, el estereotipo no tiene como único generador el conjunto social que lo adopta. Con mucha frecuencia los estereotipos son imposiciones que después de determinado tiempo e insistencia terminan aceptándose como válidos en un espacio que no los creó. Esta imposición suele sofisticarse más y más en la medida en que los medios, a través de los cuales se trasmite, amplían su capacidad de penetración. La tendencia a uniformar y a simplificar

¹²³ Disponible en <https://www.letraslibres.com/vuelta/el-origen-del-mariachi> consultado en julio 07 del 2019.

es parte esencial de la imposición, sin embargo tanto resistencia como aceptación pueden, al igual, convertirse en estereotipos. Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tiende a ser hegemónico. Esto es: busca reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir a dicho conglomerado.¹²⁴

La obra de Montfort es extensa en cuanto al tema del estereotipo: *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. También en *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, donde términos como fandango, jarabe, fiesta y sin faltar la parte referente al cine son vistos desde el escaparate de lo popular y su trascendencia que camina desde lo local a lo nacionalista. Igualmente hizo alusión a “lo mexicano” en elementos como el traje de charro y la música del mariachi, que juegan un papel preponderante y por supuesto se hace presente la mano del Estado a través de las Instituciones como parte de este cuadro nacionalista.

Las imágenes de la Patria a través de los siglos, de Enrique Florescano, obra que me parece importante para la reflexión, creación y ubicación de la construcción de estos elementos del nacionalismo, es una visión de la utilización semiótica de lo propuesto como símbolo nacional; en este particular caso, desde la recién inaugurada Secretaría de Educación Pública en 1921, dirigida por José Vasconcelos,¹²⁵ donde menciona que la aceptación no fue de la noche a la mañana, también explicado a través de estas páginas, pero aclara que, éste último...

...utilizó una “filosofía emotiva” retomando el término de José Luis Cruz Rosales, que intenta influir en la creación del espíritu latinoamericano por medio de la enunciación de la “Raza cósmica”.¹²⁶

Pero bien es cierto que cualquier esfuerzo no hubiera bastado si el Estado, en ese momento representado en la figura del oaxaqueño, como Secretario de la SEP no lo hubiera apoyado, permitido, auspiciado y utilizado para un fin.

¹²⁴ Pérez Montfort, Una región inventada desde el centro..., *Op. Cit.*, p. 131

¹²⁵ Florescano, Enrique, *Imágenes de la patria*, Santillana Ediciones Generales, S. A. de C. V., México, 2005, p. 312.

¹²⁶ Onofre Ortega, Onofre, *Discursos de la mexicanidad durante el alemanismo. El grupo filosófico Hiperión (1948-1952)*, Curso de temática de la Revolución Mexicana, primavera 2010, p. 5.

Los textos específicos emanados de investigadores de cine, –como Emilio García Riera,¹²⁷ Moisés Viñas,¹²⁸ y Aurelio de los Reyes–,¹²⁹ no han tomado como línea específica de estudio las manifestaciones musicales y mucho menos al mariachi.

Emilio García Riera, nos ha dejado una enorme producción escrita sobre el vasto tema del cine en especial la serie titulada *México visto por el cine extranjero*, en especial el número tres que nos enmarca el espacio cronológico 1941-1969, período que abarca la llamada Segunda Guerra Mundial, tiempos de Posguerra y la década de los cincuenta, cuando la televisión comienza a posicionarse como la principal atracción para un pueblo que en sus inicios se reuniría como en los viejos círculos de lectura para dar vuelo a la imaginación. Ahora se hará reunión frente a la pantalla chica con una serie de imágenes que en pocas ocasiones demandaran la imaginación del espectador.

Moisés Viñas, aportó un trabajo que a forma de directorio y en orden alfabético, nos muestra la producción de películas, cortos y documentales a nivel nacional. Es aventurado abundar en este tipo de trabajo queriendo abarcar o agregar a dicha información observaciones, correcciones o anexiones ya que es una guía para la ubicación de materiales fílmicos, aunque hoy en día se puede notar que contiene algunos errores, y que en lo personal me pareció más fácil de usar las

¹²⁷ García Riera, Emilio , *Historia documental del cine mexicano 1929-1976*, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1992-1997. La obra abarca casi la totalidad de la filmografía mexicana producida entre 1929 y 1976. ISBN: 968-895-343-1 (obra completa). Los primeros 17 volúmenes contienen las fichas filmográficas completas y comentarios sobre las películas reseñadas. El volumen 18 presenta un índice de las películas reseñadas, así como correcciones y comentarios adicionales. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/cinesociedad.html> fecha de consulta noviembre 18, 2016.

¹²⁸ Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1992, 752 pp.

¹²⁹ De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983 (original volumen I); 1996 (nueva edición del volumen I), 1993 (volumen II), 968-36-3125-8 (obra completa); 968-58-0265-3 (volumen I); 968-36-3126-6 (volumen II). Extenso ensayo historiográfico que analiza los nexos entre lo cinematográfico y lo social en México, en el período comprendido entre 1896 y 1930. Las dos publicaciones abarcan los años de 1896 a 1924, quedando para una tercera, aún no publicada, lo correspondiente al período 1925-1930. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/cinesociedad.html> fecha de consulta noviembre 18, 2016.

anteriores ediciones, que venía ordenada por año de la producción; ya que en la actual y para mi particular interés conllevó a un trabajo más minucioso.

Aurelio de los Reyes es de los investigadores, que junto con Emilio García Riera han aportado conocimiento al cine y resultado de una charla en el IX Coloquio Internacional de Historia del Arte. *El nacionalismo y el arte mexicano*, convocado por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, emanó un artículo que lleva por título “El nacionalismo en el cine 1920-1930. Búsqueda de una nueva simbología”, y que fue comentado por Manuel González Casanova. Trabajo que nos habla de los símbolos efímeros, de duración media y otros permanentes, entre estos últimos la imagen de la Virgen de Guadalupe. Asimismo, nos da la explicación sobre el charro y el cine ligado a este símbolo. Además en su libro *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, editado en 1987, en su quinto capítulo “Así es mi tierra”, hace una observación válida para respaldar este trabajo: “Hasta hoy, que yo sepa, la historia de la música popular vista a través del cine mexicano, parece inexplorada,...”.¹³⁰ Siendo una observación hecha desde 1987, parece aún vigente.

Jorge Ayala Blanco, su trabajo de cine es básicamente es más que una revisión del cine mexicano; también aplicado al internacional ya que al parecer es más un trabajo de crítica. Su obra se basa en un análisis de películas que de entrada tiene que ser de un modo cronológico y aunque editadas desde 1968 la Universidad Nacional Autónoma de México se ha dado a la tarea de actualizarlas y presentarlas en formato *eBook* nos menciona en su primera edición electrónica que

...”la actualización de *La aventura del cine mexicano* generó *La búsqueda del cine mexicano*, cuya actualización generó *La disolvencia del cine mexicano*, y así sucesivamente, siguiendo en sus títulos las letras del alfabeto (“la A B C D de nuestro cine), rumbo a *La Z del cine mexicano*”.¹³¹

En la parte que se refiere a la comedia ranchera, la obra de Jorge Ayala Blanco es tomada para explicar este género que fue la receta para la realización de este cine comercial, donde se exportaron los elementos nacionalistas. Sin olvidar

¹³⁰ De los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987, p. 197

¹³¹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Colección Miradas en la Oscuridad, Letras Fílmicas, Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC), Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, UNAM, México, 2017, p. 9

que dentro del drama y la realidad mexicana, en este cine de argumento, existe directores como Emilio “El Indio” Fernández que utilizaron la música como mensaje ideológico en su obra cinematográfica (*Pueblerina, México Norte, etc.*), aunque no son catalogadas como Comedias Rancheras.

El mariachi hoy

La agrupación Mariachi, elemento de la identidad nacionalista de México se ha encumbrado de tal manera que ha recibido la declaratoria de Patrimonio Intangible de la Humanidad, motivo que ha sido más que suficiente para continuar con investigaciones dentro y fuera del país, aparte que es un requerimiento de la misma UNESCO, para su preservación, y gracias a esto es que a partir de la segunda década del siglo XXI, se han presentado trabajos serios como los que he venido enumerando e investigadores comprometidos con la temática, vista desde varios ángulos y disciplinas dándonos en consecuencia una Historia Concatenativa, que se vierte en beneficio del estudio de este tema.

No hay que olvidar que existe un sesgo político en nuestros días de apoyo a lo que se llama patrimonio nacional y en este caso, el Mariachi ha alcanzado la jerarquización a nivel internacional, la reflexión deambula en el sendero de la representación, no tan sólo del mexicano sino del Estado, ya que...

El encumbramiento de valores históricos y culturales, representa la aspiración e ideal del propio Estado. Por eso, el reconocimiento de un patrimonio nacional, es indicativo del grado de hegemonía alcanzado —por lo menos como voluntad de lograrla— por el actor político que se asume como su portador y promotor central. Y desde luego al identificarse o asociarse con aquél. Al mismo tiempo, este patrimonio cultural se convierte en uno de sus recursos principales.¹³²

Con lo antes declarado, los elementos buscados a principios del siglo pasado (XX), han prevalecido, el estereotipo ha trascendido y mucha de su presencia ha sido responsabilidad del cine. Habrá que ahondar en el plano de la cinematografía como herramienta utilizada por el Estado mexicano para poder hacerse presente en el contexto mundial y su hegemonía cultural en Latinoamérica en la etapa del estudio planteado (1938-1958), está presente.

¹³² Machuca, *Op. Cit.*, p. 148

Reflexión

Puedo ver –al hacer un estudio historiográfico–, que la línea trazada para encontrar la presencia de estudios específicos o tocantes a la Internacionalización del Mariachi son los menos, tal vez porque cuando se utilizó el argumento de que el cine fue el detonante, el campo académico, creyó que no era necesario profundizar más, esto sólo es una mera especulación. Los estudiosos del cine no se enfilaron a analizar las músicas, en este caso, la popular mexicana y en específico al Mariachi. El uso del Mariachi por parte del Estado sólo se presenta o es visible en nuestros días en consecuencia de la declaratoria como Patrimonio Intangible de la Humanidad, que también tiene una incumbencia desde el Estado.

Del Mariachi, sabemos que hay dos vertientes: Tradicional y moderno, que se relacionan cada uno con ambientes diferentes, rural y urbano. Pero que ambos al reproducir su repertorio es detonante de evocaciones de comportamientos varios, alegría, tristeza, risa, llanto. Todo de incumbencia de lo sentimental y como parte de una representación social consecuencia de un comportamiento estereotipado que nos ha obsequiado la radio y a través de la imagen del cine.

La percepción que se tiene del carácter del mexicano, en el extranjero, a través de la cinematografía norteamericana es que México es un país exótico y el mexicano es amante de la fiesta, siempre alegre.

Hasta aquí puedo concluir que el presente estudio, planteado desde la internacionalización y uso político del Mariachi a través de los sentimientos evocados por su música, es viable.

Capítulo II

El Estado mexicano como mano moldeadora de la identidad y la conveniente relación con el capital en el caso Jenkins.

En el presente capítulo, mi objetivo es presentar la influencia del Estado en la conformación de esa sociedad que emanó de la lucha armada de 1910, de un movimiento reivindicador socialmente y solidario con la cuestión popular, promoviendo elementos que se volvieron iconos identificativos entre propios y extraños como lo “típicamente mexicano”. Involucrando ese proceso modernizador de México que llevaría de la mano todo aquello que lo encumbraría ante el mundo.

Utilicé conceptos como modernidad, modernismo y modernización, que me pareció que el concepto se amplía conforme transcurre el tiempo. Traté, el cómo el Estado manejó los estereotipos y los llevó como representación de ese Estado que se levantó con el triunfo revolucionario y qué hicieron sus posteriores gobiernos hasta casi finales de los cincuenta, donde el modelo al interior se desgastó. La ventana de los medios masivos se abrió y a través de ella se asomaron los intentos de moldear al mexicano transmitiéndole esos elementos palpables de mostrarse frente al otro. Descubriendo las diferencias y las similitudes.

La trayectoria de los gobiernos posrevolucionarios al tratar de sacar a México del conflicto político, social y económico posterior al movimiento armado, tuvieron que tender puentes con los grupos de poder económicos, llegando al pacto, no precisamente de “caballeros”, para poder sacar adelante proyectos. La ayuda de esos aliados no sólo será con dinero sino con acuerdos que se sobreentendieron que “hoy por mi mañana por ti”. Esta es la línea que se tendió con la relación gobierno-Jenkins y que ambas partes trataran sacar el mayor jugo posible de lo que se le denominó “compadrazgos”.

La agrupación musical mexicana denominada Mariachi, es uno de los elementos dentro de lo que se estableció como el espectro nacionalista, mi objetivo es mostrar y comprobar que su imagen fue utilizada por gobiernos posrevolucionarios como muestra de “lo mexicano” ante los ojos del mundo, argumentando el comportamiento del Estado en su intento por aglutinar a todos los mexicanos en un nacionalismo consecuencia de la unión de todos los vencedores.

Tal vez fue tardado pero el modelo fue eficaz. La ayuda de los medios de comunicación de la época serían trascendental (radio, cine y compañías grabadoras). Muestra de esto apareció en el periodo cardenista y de ahí en adelante la alianza se reafirmaría con cada nuevo presidente.

¿Qué es lo mexicano?

El Mariachi en conjunto con otros elementos como el Charro, binomio que involucra jinete-caballo, de donde se desprendería el llamado deporte nacional, que muy pocos mexicanos practican, pero para Florescano,

La consagración de estos estereotipos ocurrió durante la conmemoración de la consumación de la Independencia en 1921, Alfredo B. Cuellar relata que en aquella ocasión, al lado de un lúcido festival musical y dancístico, “ciento cincuenta gallardos jinetes desfilaron entre aplausos y flores de una multitud entusiasta que veía resurgir el clásico sombrero de anchas alas, bordado de oro y plata, la chaqueta alamarada, el pantalón ajustado, la espuela cintilante de Amozoc, la silla plateada de amplias cantinas bordadas, la reata de Mazamitla, el machete de Oaxaca y el sarape de Saltillo.¹³³

Esta es la figura del jinete mexicano, con quien el Mariachi tuvo dificultades por cuestiones de compartir el uso de dicha vestimenta y que se maneja como jalisciense.

La china poblana, que según anécdotas como la relatada por Madame Calderón de la Barca, la élite mexicana se oponía a que las mujeres de “clase” se vistieran portando el traje de China poblana, y hacían referencia a que:

...las poblanas eran por lo general, *femmes de rien*, que no llevaban medias, y que la esposa de un Ministro español no debía, por ningún motivo vestir semejante traje ni una sola noche. [...] (era de uso), de una mujer de reputación dudosa.¹³⁴

La China, que no era china, ni era poblana con el tiempo sería la parte femenina de este cuerpo de baile mexicano del Jarabe Tapatío (tapatío da la connotación de que fue creado o es originario de Jalisco), que es un popurrí compuesto de varios sones de diferentes regiones de México, fue baile también prohibido desde tiempos independentistas, posteriormente sería llevado a ser el

¹³³ Florescano, *Op. Cit.*, p. 316

¹³⁴ Calderón de la Barca, *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, Porrúa, Sepan Cuántos... n° 74, Sexta edición, México, 1984, pp. 57-58

baile nacional y que fue pintado por algunos viajeros del siglo XIX, como Nebel y Rugendas...

...considerado desde entonces como una expresión de lo "típicamente mexicano", fue puesto en escena en 1918-1919 por la compañía de la "eximia Ana Pavlova", la bailarina rusa que causo furor en México.¹³⁵

Hoy debemos decir que no sólo existe el jarabe Tapatío, existen más.

Asimismo, el tequila, bebida de origen hecha en Tequila, Jalisco y que hasta antes del boom tequilero a finales de los ochenta de siglo pasado, era una bebida muy barata y que sólo la bebían los de la clase baja, provincianos, turistas en búsqueda de lo exótico o estudiantes de aquellas épocas de mi juventud.

Básicamente, estos son los elementos que se impulsarían, por supuesto en el tren se subirían las artesanías. Nos damos cuenta que estos elementos no eran bien vistos en sus inicios y que después serían iconos preponderantes puestos en escena a través del cine nacionalista como parte de una reivindicación social, aunque la primera incursión que se dio por parte de estos elementos, fue por la radio con la música mexicana, incluida la de Mariachi a través de la radiodifusora XEW, inaugurada en 1931, que se anunciaba como la más potente en Latinoamérica, transmitiendo a cinco mil Watts efectivos de potencia radiada, hoy que está saturado el espacio aéreo no sé si a esa potencia saldría una señal de Morelia a CDMX.

El mensaje al exterior fue que Jalisco es México y todo nos da la idea de que lo jalisciense es preponderante en el espectro nacional. No puede faltar el caso del Mariachi que ya he citado anteriormente en cuanto el origen de éste es en Cocula, Jalisco, imaginando la construcción melódica hecha sobre una mesa o un atril de piano. Así, el Mariachi se consolida como un agente estereotipador de "lo mexicano" de tal manera que vestirse de "charro" y colocar como marco un Mariachi hace a los objetos y personas "mexicanos", o los "mexicaniza", como podemos ver en diferentes contextos en la publicidad y en la industria musical, con Pedro Infante, Lola Beltrán, Lucha Villa, Antonio Aguilar, Luis Pérez Meza, Javier Solís, Juan

¹³⁵ Florescano, *Op. Cit.*, p. 316

Gabriel y tantos otros cantantes que no eran de Jalisco y usaron su atuendo estereotipador para ser representativos de "lo mexicano".¹³⁶

Elementos que conforman parte de ser mexicanos y que fueron promovidos a través de los medios de comunicación. Formatos lúdicos propagandísticos para mostrar al mundo el México bravo que supo independizarse, que supo laicizarse y que se sacudió de la dictadura al comenzar un siglo que trajo importantes cambios sociales, políticos y culturales; toda esa historia bien argumentada o no, está



El atuendo de Mariachi “mexicaniza” al cantante. Portada del disco: Juan Gabriel con el Mariachi Vargas de Tecalitlán, 1990. Crédito: juangabriel.com.mx

registrada en guiones de ese formato visual llamado cine, para mí esta expresión es importante, no puedo dejar de usar el criterio y saber que es un cine de argumento, es de ficción pero también es cierto, como en el caso de los documentos, que existe una intencionalidad y esa nos la muestra ese uso del discurso y la semiótica. Podemos decir que esa imagen que se nos da del exterior del “yo”, involucra y se “abre a campos semánticos tan dispares, como ojo, retina, mente, espejo, pantalla, figura, representación”.¹³⁷ Compete a lo biológico, dispositivos, *massmedia*, el concepto de figura –como lo maneja Agnes Heller–, los sentimientos en los que estamos mayormente implicados; y nos subjetivamos al sitio que pensamos que pertenecemos.

El discurso del Nacionalismo

Uno de mis propósitos es, afianzar lo que muchos sabemos sobre los inicios de las agrupaciones al llegar al ambiente urbano y que al dejar actividades inherentes al

¹³⁶ Pérez, Montfort Ricardo, "Representaciones e historiografía en México 1930-1950 "Lo mexicano" ante la mirada nacional y extranjera", en *Historia Mexicana*, t/v 248 Vol. LXII, Núm. 4, México, 2013. Pérez, Montfort Ricardo, *Cotidianidades, Imaginarios Y Contextos, Ensayos De Historia Y Cultura En México 1850-1950*, México, Español, 2008. ISBN: 978-968-796-679-6, Pag.300. Pérez, Montfort Ricardo, (*Expresiones Populares Y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX, 10 Ensayos*, México, 2007, ISBN: 968-496-598-2, Pag.250. Pérez, Montfort Ricardo, *Estampas De Nacionalismo Popular en México*, México, Español, 2003, Pag.240.

¹³⁷ Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, 2ª edición, Catedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1992, p. 12.

campo –que significaron su *modus vivendi*–, tuvieron que adaptarse al nuevo panorama laboral que deseaban conquistar para un bienestar económico, ya que se percibe que la agrupación musical no hubiera alcanzado la fama y el reconocimiento del que hoy goza si en sus inicios –dentro y fuera de sus comunidades–, no hubiera tenido el apoyo estatal de los gobiernos posrevolucionarios como el de Plutarco Elías Calles, Lázaro Cárdenas, Emilio Portes Gil, algunos pronunciándose a favor del grupo en cuestión y otros más en cuanto a su posición como garante y con injerencia en la formación de una nación “homogénea” –que vista desde el presente, esta posición es cuestionable por aparecer vigente en estas sociedades del siglo XXI donde la globalización facilita la idea de la pérdida de identidades.

Porque es muy cierto que los académicos hayan enunciado que el posicionamiento como elemento identitario del Mariachi, radicó en el apoyo estatal pero de qué manera fue transmitida esta línea de apertura. ¿En dónde aparece el respaldo político para utilizar –en este muy particular caso– el aparato mediático?

Para fundamentar esta parte he revisado la parte de los discursos políticos emitidos por esos líderes que salieron victoriosos de la Revolución iniciada por Madero, y que en eventos como la fundación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) –posteriormente Partido Revolucionario Institucional (PRI)–, con Plutarco Elías Calles; así como campañas presidenciales e informes de gobierno, enfilan sus palabras y manifiestan el ejercicio del poder, argumentando el bienestar del pueblo; que dicho sea de paso –en este trabajo por supuesto–, representa el contexto histórico de esos años de conformación nacionalista posrevolucionaria a partir de 1929, año de la fundación del PNR, donde he detectado los primeros argumentos de esta posición de Estado moldeador del agente social, que en la modernidad se conoce como ciudadano.

El Estado mexicano desplegó un discurso donde pudieran verse reflejada y vertida la multiculturalidad del país, se recurrió al discurso político ya que según Teun van Dijk: “un estudio más explícito y analítico del discurso exige una formulación más clara de tales instituciones, e intenta especificar qué expresiones o significados del discurso dan lugar a qué clase de inferencias u otros procesos

mentales.”¹³⁸ Este autor, relaciona el discurso (recurso de la oralidad) con el poder del Estado, en una clara manifestación de control en esta relación de grupos, por parte los dominantes a los dominados. Habermas enunció: “el lenguaje es también un medio de dominación y una fuerza social. Sirven para legitimar las relaciones del poder organizado. En la medida en que las legitimaciones de las relaciones de poder [...] no estén articuladas, [...] el lenguaje es también ideológico”.¹³⁹

Así ese discurso emanado de una revolución social, tuvo tintes paternalistas pero también tonalidades marcadas de autoritarismo. Puede ser que la postura que se estaba tomando era consecuencia de todos esos desacuerdos a partir de la toma de la presidencia por parte de Madero al derrocar a Porfirio Díaz, que este fue el primer objetivo del movimiento de 1910.

A partir de la llegada de Álvaro Obregón se traza la idea de crear instituciones para respaldar por una parte: su sistema de dominación política y por otra, la reestructuración de la vida económica del país. Se percibió que para llegar a esa meta,

...era necesario mantener subordinados –pero sin antagonizarlos– a los grupos populares. Esto no se logró tan solo con la derrota militar de los principales caudillos campesinos; fue necesario hacer también ciertas concesiones de principios y admitir algún tipo de participación controlada de esta fuerza dentro del nuevo sistema de poder. Este proceso de institucionalización sería largo y difícil, sobre todo en el caso de los campesinos, que constituían el grupo más numeroso, disperso y con la demanda más radical: la reforma agraria.¹⁴⁰

Este proceso fue enfrentado por Álvaro Obregón como presidente (1920-1924), en donde se planteó la reconstrucción del país y posteriormente por Plutarco Elías Calles (1924-1928). Los dos, tuvieron que imponer su personalidad hegemónica en el poder ejecutivo, frente a los líderes y facciones revolucionarias, destacando como el principal problema por resolver: la cuestión política. La

¹³⁸ Teun A. van Dijk. “Análisis del discurso ideológico”. Versión 6. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, octubre 1996, p. 23

¹³⁹ Wodak, Ruth, “De que trata el análisis crítico del discurso (ACD), resumen de su historia, sus conceptos fundamentales y sus desarrollos”, en *Métodos de análisis crítico del discurso*, Ruth Wodak et Michel Meyer, Gedisa editorial, Barcelona, España, 2003, p. 19.

¹⁴⁰ Meyer, Lorenzo, “El primer tramo del camino” en *Historia general de México*, Cosío Daniel (coord.), El Colegio de México, México, 1981, p.1185.

inestabilidad de este entorno dejó abierta la puerta de la convocatoria a una unificación, “a la institucionalización de la actividad política”, al acotamiento del poder que ejercieron los militares, de esos caudillos locales que eran capaces de levantar ejércitos de la noche a la mañana y, “diversificar y organizar las bases del poder introduciendo a grupos obreros y campesinos como actores del sistema, aunque controlando siempre desde arriba su actividad y sus demandas”¹⁴¹.

La expectativa era que al consolidarse esta participación, el poder militar se debilitara políticamente y no fuera necesario su utilización para imponerse en este ambiente de militares, garantizándose así el proceso de sucesión presidencial sin violencia. Pero para llegar a esto aún había eventos que librar y en el período presidencial de Plutarco Elías Calles, las tensiones entre Iglesia y Estado vieron su punto de efervescencia en 1926.

La contienda denominada como “La Cristiada” se prolongó por tres años (1926-1929), donde se contabilizaron hasta 1929 –en los momentos en que se llegó a un acuerdo con Roma–, de cincuenta mil cristeros alzados en armas. Otros veinticinco mil habían muerto en combate. “Aquella guerra no sólo costaría a México, en total, setenta mil vidas; sobrevendría, además, una caída fulminante de la producción agrícola (el 38% entre 1926 y 1930) y la emigración de doscientas mil personas”.¹⁴² Esa emigración no fue irradiada a todo el país, la mayoría se dirigiría a las zonas urbanas del Occidente y el Bajío: Guanajuato, Guadalajara, Morelia y al centro del país, la Ciudad de México. Esta parte explica parcialmente la llegada de algunos músicos a la capital, cargando sus costumbres, tradiciones, incluida la música.

En agosto de ese 1926, Álvaro Obregón –que ya no era presidente–, tuvo la iniciativa de afrontar la crisis a través de otras instancias,

...el cual, durante un año, con la ayuda de sus amigos católicos, trataría de forzar las cosas y de poner en presencia de los obispos y al presidente Calles (sic). Su principal agente fue Eduardo Mestre Ghigliazza, yerno del ex gobernador porfirista de Puebla, el general Murcio Martínez, mezclado en 1919 en el asunto Jenkins, presidente de la Asistencia Pública en 1926. Con una notable tenacidad, hizo los mayores esfuerzos para que se pusiera fin a

¹⁴¹ Meyer, *Op. Cit.*, p. 1186.

¹⁴² Krause, Enrique, *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*, Colección Andanzas, Tusquets Editores, México, 1998, p. 353.

la guerra, arriesgando perder, a la vez, la confianza de Calles y la de los católicos.¹⁴³

Aquí se cita el nombre que más adelante en este capítulo será a quien se le responsabilice de la monopolización de la distribución cinematográfica. El asunto Jenkins que aquí se menciona, en 1919 y según las indagatorias del gobierno, el norteamericano planeó su autosequestro y le exigió un rescate al Estado mexicano ya que Jenkins era un agente consular, y aunque hasta su muerte siempre se sospechó que más que un secuestro, como hecho aislado, esto obedeció a.

...una conspiración más amplia en la que estaban implicados los contrarrevolucionarios mexicanos, así como empresarios y políticos estadounidenses, con el objetivo de provocar una intervención de Estados Unidos y acabar con el régimen de Carranza. De acuerdo con esta versión, el gobierno mexicano pago el rescate y Jenkins transformó este dinero en fortuna personal e influencias en el país que lo hospedaba.¹⁴⁴

Volviendo a la Cristiada, ésta se resolvería parcialmente y posterior al arreglo México-Vaticano y a través de mediadores como el norteamericano Dwith Morrow y el padre Burke, un sacerdote norteamericano con amplios poderes para la solución de este conflicto, todo esto en marzo de 1928. Aunque la firma de los arreglos se retrasa hasta junio de 1929, ya con Emilio Portes Gil (1928-1930) como presidente interino por el asesinato de Álvaro Obregón, este último había sido reelecto para el ejercicio de 1928-1932.¹⁴⁵ Pero Obregón no ejercería nuevamente ya que, León Toral acabó con su vida al acercarse para hacerle un boceto a lápiz de su persona, mientras degustaba un plato de mole y escuchaba a la Orquesta Típica del maestro Esparza Otero tocar “El limoncito”,¹⁴⁶ que hoy la pieza es parte del Mariachi Tradicional.

¹⁴³ Meyer, Jean, *La Cristiada. 2-el conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1929*, novena edición, Siglo XXI, México, 1980, p. 304.

¹⁴⁴ *Historia Mexicana*, Vol. LIII, n° 4, abril-junio, El Colegio de México, México, 2004, p.

¹⁴⁵ Sin duda el proceso de la Cristiada es muy bien llevado en la obra de Jean Meyer, *La Cristiada*, y que puede ser consultada en este enlace <https://es.scribd.com/document/339805209/Jean-Meyer-La-Cristiada-2-El-Conflicto-Entre-La-Iglesia-y-El-Estado-1926-1929-Siglo-XXI-Editores-Mexico-9a-Ed-1985>

¹⁴⁶ <https://www.amabpac.org.mx/wp/el-asesinato-del-general-alvaro-obregon-por-fundacion-casasola-para-la-cultura-a-c/> Fecha de consulta: julio 18, 2018.

Elías Calles, en 1929, creó un partido donde todos los pensamientos políticos tuvieran cabida: Según el diario *El Siglo de Torreón*, el Partido Nacional Revolucionario, se creó:

Buscando poner fin a la etapa de los caudillos y con el propósito de reunir a las fuerzas políticas del país que se habían formado durante la Revolución, se creó el Partido Nacional Revolucionario, actual Partido Revolucionario Institucional. La principal función del partido consistía en organizar y llevar a cabo las elecciones, lo que antes realizaba la Secretaría de Gobernación y que ocasionaba desordenes masivos que desencadenaban en levantamientos armados. El primer Comité Directivo del Partido estuvo conformado por Plutarco Elías Calles en la presidencia, Luis L. León como secretario, y Manuel Pérez Treviño como tesorero.¹⁴⁷

Habría que decir que, una cosa era organizar elecciones y otra era preservar la paz después de cada elección, pues nunca faltó el descontento de la parte que “no alcanzaba la mayoría en los comicios”, y lo resalto abriendo comillas ya que desde sus inicios “democráticos”, El PNR que después cambió de nombre por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), –en el sexenio de Miguel Alemán Valdés para desligarse de la política expropiadora de Cárdenas (petrolera) y de Ávila Camacho (eléctrica) –, siempre desplegó la maquinaria proselitista y manipuladora de estos procesos, especializándose en fraudes electorales.

También debemos tener presente que Calles fue profesor antes de ser general y que ocupó la gubernatura de Sonora, que como lo menciona Krauze, fue el laboratorio político que anticipaba su actitud como presidente. En este periodo fundó escuelas pero no con la intensidad que tuvo Vasconcelos de “esa raigambre apostólica”.

Calles no busca convertir ni salvar en el sentido trascendente de los dos términos. Es el maestro en el poder que, aprovechando toda la experiencia práctica acumulada –su legitimidad, su abandono, su vida de maestro, empresario, labriego, administrador, comerciante y comisario– busca *reformular*, desde el origen, a la sociedad. Calles no funda de nuevo el mundo; no clausura su pasado, sino que lo integra racionalmente y lo devuelve, purificado e imperioso, a la sociedad.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Disponible en <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/845708.1929-se-funda-el-partido-nacional-revolucionario.html> Fecha de consulta: mayo 6, 2018.

¹⁴⁸ Krauze, *Op. Cit.*, p. 333

La frase “Reformar, desde el origen” me parece que habla de voltear a ver al pueblo, al *populus* del que emanaron episodios de salvajismo en una lucha entre ellos mismos, “convertir” y “salvar” son connotaciones que ocupan las religiones y él no veía con aprecio la postura religiosa.

Plutarco, también ocupó una Secretaría en el gobierno de Obregón y al saberse elegido para ocupar el puesto del ejecutivo consecutivo (1924-1928), al del llamado manco de Celaya, hizo un viaje a Europa donde se “empapo” de toda la política europea, que fue su principal objetivo para realizar ese viaje, así que se dedicó a:

...estudiar la organización política, económica y social de Europa; en particular, la de Alemania socialdemócrata regida por Friedrich Ebert. Hasta entonces se consideraba a sí mismo socialista. Había sido el gran apoyo y consejero del gobernador socialista de Yucatán, Felipe Carrillo Puerto. Su viaje a Europa lo volvería más ingeniero social que socialista.¹⁴⁹

Viajó por Francia y Alemania, se quedó con las ganas de visitar Inglaterra y la Italia de Mussolini, pero de este último país, tomó bien nota del ascenso político de las masas. “Así explica José C. Valadéz su empeño en tomar posesión en el Estadio Nacional”, recinto y lugar público que posterior a esto fue el Parque del Seguro Social y hoy el Centro Comercial Parque Delta en la Ciudad de México. Terreno de tendencias a las reuniones populares y que en 1985 funcionó como el más grande anfiteatro de México, “reuniendo” los cuerpos inertes del sismo del 19 de septiembre de 1985.

Viendo todo este bagaje cultural acumulado por la persona de Calles y su formación como profesor –se puede hacer en tentativa–, la explicación de querer tener injerencia en la vida política de México, aún después de su periodo presidencial. Si se me permite decir “tal vez”, tal vez Calles creyó que al ejercer una cierta regencia en paralelo al mandatario en turno le garantizaría el logro de algunos objetivos no alcanzados en su momento presidencial, como lo vemos en los periodos de Emilio Cándido Portes Gil (1928-1930); Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo Rodríguez Durán (1932-1934), marcando así el periodo conocido como el Maximato. Porque lo dicho por Krause suena en un sentido de romanticismo

¹⁴⁹ Krauze, *Op. Cit.*, p. 337.

y su injerencia en el periodo del Maximato se ven más que buenas intenciones, es manifiesto un arraigo en el poder como de cualquier ser humano que lo haya probado.

Fundado por Plutarco Elías Calles, el partido desde el principio dio señales de tener injerencia en la conformación de un nacionalismo que, pareció una labor difícil pues presentaba una tendencia ambigua dicho fenómeno político-social, ya que:

...ha llevado a que bajo una sola palabra –nacionalismo–, se adunen los contenidos más variados y disímbolos, llegándose a las conclusiones más opuestas sobre lo que estima una sola materia. Esta imprecisión del vocabulario, le permite a Gerhard Masur considerar al nacionalismo mexicano posrevolucionario un “nacionalismo integral”,¹⁵⁰ mientras que Whitaker,¹⁵¹ lo considera CONTAINED, es decir, refrenado o contenido.¹⁵²

Pero México, ni antes ni después del movimiento revolucionario dio muestras de ser heterogéneo. Ya los promotores de la Independencia, un siglo antes habían tratado de unir a la nación española nacida y radicada en América, con el pueblo llano, ese movimiento criollista identificó en la religión ese punto de cohesión. Los liberales del siglo XIX, con Juárez vieron en la legalidad y el laicismo esa parte de unión. Pero para los hombres del siglo XX, emanados de un movimiento social como el de 1910 y conformadores del PNR, cómo le harían para poner en “orden y progreso” al país:

En este [...] periodo que va de 1928 a 1940, del Maximato a la presidencia de Ávila Camacho, la visión que de la nación tienen...[y] del régimen, podría resumirse así: México es un país agrícola, falta de homogeneidad étnica, poco industrial; las luchas de clases dividen a los mexicanos y para adelantar el interés nacional el Estado debe imponerse, aun reconociendo los conflictos de clase, como árbitro supremo, y sus decisiones no pueden ser resistidas

¹⁵⁰ Nationalism in Latin America. The Macmillan Co. Nueva York, 1996, p. 76. “Resulta de verdad difícil buscar un punto cualquiera de contacto entre el nacionalismo barresiano, o sea, el auténticamente integral y fundado en el culto del ejército, de la revancha, del territorio amputado, de la religión y de los caídos por la patria, con el nacionalismo mexicano, tan comedido en el manejo de esos símbolos.

¹⁵¹ Arthur P. Whitaker y David C. Jordan, Nationalism in Contemporary Latin American. The Free Press, New York, 1966.

¹⁵² Segovia Rafael, *El nacionalismo mexicano. Los programas políticos revolucionarios, (1929-1964)*, Cuadernos de Educación Sindical, Sindicato de Trabajadores de la Universidad de Nuevo León, Serie II, N° 3, Centro de Estudios Internacionales del Colegio de México, México, 1988, p. 3. Disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020081340/1020081340.PDF> Fecha de Consulta: Abril 28, 2018.

por nadie: ni por la ley. Hay, pues, un interés nacional representado y defendido por el Estado, y exclusivamente por el Estado¹⁵³.

El Partido Nacional Revolucionario impone ante cualquier situación –hasta por sobre la ley–, el “interés de la nación”; y como partido oficial, supervisado por el presidente del mismo PNR y el ejecutivo representante la nación, reclamando el derecho a moldear a sus ciudadanos conforme a una realidad que ellos percibieron, ante esa diversidad tanto étnica, como ideológica y en suma con la creencia religiosa. Asimismo, en este discurso de fundación, Calles hizo un llamado a las clases sociales, incluidos los trabajadores del campo y los de las ciudades; “de las clases medias y submedias, e intelectuales de buena fe”. Inmediatamente se percibe la ausencia de los grupos dueños del capital y cómo se daría esa muestra de “buena fe” por parte de los intelectuales ya que en el discurso se daba a entender que no había una buena relación entre estos y los grupos posrevolucionarios, manifestando sus inconformidades en su documento: *La Historia del Partido Oficial* en lo que no les fue tan grato:

Los convencionistas constituyentes del PNR no pueden ser más abiertos en lo que se refiere a su antipatía por la Universidad y la INTELLIGENTSIA. Uno de los hombres fuertes del callismo –en la medida en que Calles permitía hombres fuertes– Luis L. León, dijo: “Los gobiernos en casi todos los países sostienen Universidades propias en las que se impone siempre la tendencia filosófica, social o jurídica que priva en el Gobierno, y en cambio, hasta la fecha, en México hemos visto con tristeza que los conocimientos superiores que se imparten en la Universidad Nacional distan mucho, ya sea por el cuerpo docente de ella, ya sea por la falta de orientación de la misma o por otras causas, de conseguir ese objeto.”¹⁵⁴

Declaraban abiertamente que para conformar ciudadanos no confiaban en la Universidad Nacional, que no significaba otra cosa que semilleros de disidencia, no existió la relación adecuada en ese momento y en consecuencia sus fines deberían ser establecidos y delegados a otras instancias, como podrían ser los medios de comunicación.

¹⁵³ Segovia, *Op. Cit.*, pp. 13-14.

¹⁵⁴ *Historia del Partido Oficial: Primera parte; El Partido Nacional Revolucionario; los primeros años: 1929-1932*, Política, 15 de mayo de 1963. Las cursivas y las negritas las utilizo para hacer un llamado a lo que a mi investigación confiere como conveniente.

En el documento, *Proyecto de programa y de principios y de estatutos* emitido en la Convención de Querétaro (1928), en voz del mismo Calles se enumera un programa de estrategias para constituir y fortalecer el Estado mexicano que trata de involucrar lo económico, cultural y político:

El programa y los estatutos del PNR (1929) contienen algunas afirmaciones de *nacionalismo económico*: en lo referente a los artículos 27 y 123 consideran una **obligación del partido** cuidar “que las leyes reglamentarias que de ellos se expidan no desvirtúen el espíritu altamente nacionalista y humano de las doctrinas que encierran”, o **cultural**: “**Definición y vigorización del concepto de nuestra nacionalidad, desde el punto de vista de los factores étnicos e históricos, expresando claramente los caracteres comunes de la colectividad mexicana. Procurará la educación, en este orden de ideas, la conservación y la depuración de nuestras costumbres y el cultivo de nuestra estética en sus distintas manifestaciones**”, o propiamente *político*: El PNR declara que el constante e indeclinable sostenimiento de la soberanía nacional debe de ser la base de la política internacional de México... desconocimiento de cualquier doctrina extraña que se trate de aplicar a los derechos nacionales e internacionales de México¹⁵⁵.

Involucra el maestro Calles al nacionalismo con varios apellidos: económico, cultural y político; dando la categorización de “obligatoriedad del partido” como responsabilidad adquirida como órgano oficial político “oficial”. Su argumento es importante, pero lo interesante para mí es lo cultural, esa parte de la “definición y vigorización”, se estaba buscando esa parte de cohesión entre una sociedad no homogénea, cómo la conciben para fortalecerla, ¿a su favor? Tal vez. Lo importante es que ya se reconoció que se estaba gobernando un país donde convergían varias culturas (multicultural). Y su política internacional no era, en esos momentos, más que defender la soberanía nacional.

También aparece el rubro de su competencia como maestro: la educación. Dentro de esta se “procurará”: *la conservación y la depuración de nuestras costumbres y el cultivo de nuestra estética en sus distintas manifestaciones*, la educación será trazada desde el Estado para identificar cuáles son los elementos de identidad mayoritarios y así poder primero, “conservar” y luego “depurar” o tal

¹⁵⁵ *Proyecto de programa y de principios y de estatutos que el comité organizador del Partido Nacional Revolucionario somete a la consideración de las agrupaciones que concurrirán a la gran Convención de Querétaro*, 1928, p. 48 y Segovia, *Op. Cit.*, pp. 7-8

vez quiso decir *reformar* costumbres e impulsarlas para reafirmar o crear nuevas tradiciones con elementos populares y devolverlas, al pueblo. En una estrategia donde se notará que se da cabida a lo propio en las mentes más propicias para la germinación de este objetivo, a nivel básico, ya que las mentes ya pensantes, en la Universidad, no estaban alineadas al Gobierno, según el testimonio de Don Luis L. León secretario del naciente Partido Nacional Revolucionario.

Bajo estas premisas y tomando en cuenta que se estaba reconstruyendo todo un país, como resultado de un conflicto armado y donde el gobierno, de entrada, no le apostaba a la colaboración de las clases altas y sí al apoyo de ese ascenso político de las masas, el partido tenía que apoyar la posición del ejecutivo, así que para tener presencia y autoridad mutua, tuvo que proclamarse como voz del grueso de la población y así dejar en claro qué significaba para los hombre venidos de la Revolución la voluntad de la nación:

En resumen, sólo hay una solución: el arbitraje del Estado y, en los casos graves, no su arbitraje sino su voluntad: “No creo que sea necesario decir que nunca aconsejaría, ni aún movido por un criterio de ciego, respeto a la legalidad, legalidad que en sí misma y dentro de un terreno abstracto de olvido de los hechos o de las necesidades nacionales, sería sólo cosa formal y hueca...” dice el general Calles en el discurso donde anuncia la fundación del PNR. No pudo ser más claro ni indicar de manera más abierta que la voluntad del Estado y la de la nación son una sola y la misma cosa, situada incluso por encima de la ley¹⁵⁶.

El argumento asalta mi reflexión y veo que utilizó la palabra “aconsejaría” dando la idea de que su persona, tendría injerencia en la vida política de la nación o que habría políticos en ciernes que buscarían su luz, y manejar los hilos políticos; remitiéndome a un texto sobre “Prensa y opinión pública”, escrito por Raúl Gabás Pallás, –filósofo y afín a la Teoría crítica, perteneciente a la Escuela de Frankfurt– donde toca el tema del caudillismo y las consecuencias de su discurso y su posición ante sus seguidores, además nos dice que:

Con frecuencia los caudillos carismáticos han dejado detrás de sí estelas de cadáveres y pobreza. A la vista de esos fenómenos, que no son una excepción en la historia, no podemos menos de preguntarnos: ¿Quién hace la política, la orgía desenfrenada o la razón? [...] ¿Qué quiere el pueblo soberano? ¿Sabe lo que quiere? ¿No hay que enseñarle a saber y querer?

¹⁵⁶ Segovia, *Op. Cit.*, p. 8

El querer, sobre todo, se engendra mayormente a través de la opinión pública. El que se adueña de ella tiene en sus manos una parte decisiva del querer de los ciudadanos¹⁵⁷.

Gabás Pallás, no me deja más que aplicar este pensamiento a los tiempos que hago referencia y pensar que los argumentos de Calles, en este ejercicio de reflexión, son porque no consideraba que los mexicanos de a pie, posteriores a la Revolución, tuvieran la capacidad de poder externar una opinión propia e influir para la conformación de la legalidad que los gobernaría y que necesitaban de una especie de mentor que los guiara. Además, aquí se inserta la idea de que la estrategia de formar ciudadanos mexicanos sería a través de transmitirles la facultad de “pensar” lo que el Estado les “sugiere”, ya que la voluntad de ambos es la misma. Controlando su mente a través de su discurso.

La hegemonía se presentó a través de los campos de la economía y la política, pero como lo establece Antonio Gramsci, se hará fundamentalmente por la fuerza o por la vía de la cultura, a través de la educación y los medios de comunicación. Gramsci también cita la vía de la religión pero Calles arrastró conflicto con la Iglesia por muchos años, de hecho la Iglesia influyó de manera contra hegemónica al gobierno callista. Y ya que citamos al italiano y activista socialista, contemporáneo a don Plutarco, no sé si esa información que obtuvo don Plutarco –en su visita a Europa y donde se quedó con ganas de visitar Italia–, sea parte de las ideas del italiano. Tal vez haga falta un estudio más desmenuzado de lo que Calles hizo como gobernador en Sonora (1915-1919) y lo que Gramsci (1891-1937) propuso en cuanto a su teorización acerca del concepto de hegemonía. Porque bien es cierto que la fundación del PNR cobijo a los militares de la época, a aquellos acordes a la construcción del país. Que hubo algunos que reflejaron intereses muy personales, no lo podemos negar pero la convocatoria no fue sólo a ese grupo en la sociedad mexicana sino a civiles, profesionistas, etc., que conformaron esa naciente clase media, hoy, la sociedad civil; y el concepto también

¹⁵⁷ Gabás, Pallás Raúl, “¿Quién opina en la opinión pública?”, en *Anàlisi*, N° 26, 2001, pp. 169-186. Disponible en: http://www.avizora.com/publicaciones/comunicacion/textos/textos_pdf/0003_quien_opina_opinion_publica.pdf Fecha de consulta: junio 22, 2018.

lo utiliza el italiano, quien al ser encarcelado en 1929 –y aquí me salta otra reflexión– le comunicó “a su cuñada, Tatiana Schucht, su proyecto de estudio: historificar los movimientos culturales del pasado; someter a crítica la filosofía de Benedetto Croce; ya que lo definió como:

...el líder nacional de la cultura liberal democrática. Relaciona el historicismo crociano con una forma de moderantismo político que es en realidad reformismo. Dice de él también que ha sido el dirigente de los movimientos culturales que nacían para renovar las viejas formas políticas: su liderazgo.¹⁵⁸

Utilizó palabras como reformismo y cultural. Veo cierta relación a estos dos teóricos italianos con el comportamiento de Calles; el tratar de ser reformador, tener injerencia en la vida social y cultural del país, el manifestar el liderazgo y por supuesto el ejercicio de la hegemonía en la política a través de un partido político, me dan la idea de que mucho de lo recorrido en Europa marcó su vida política. Y aunque en México puso en práctica muchas cosas implantadas en Alemania en cuanto a industria y cooperativas y cajas de ahorro (la organización Raiffesen), las ideas de Gramsci y Croce las veo presentes en don Plutarco. Pero en la reflexión, tal vez sólo sea que el socialismo estaba en boga y Calles lo aplicó a su modo porque cuando él fue gobernador (1915-1919), que se notó esa parte reformadora, aún no iba a Europa. Y la gran obra de Gramsci “Los Cuadernos de la Cárcel” se publicaron en italiano hasta los setenta. Por otra parte, de Benedetto Croce, tal vez sí tuvo conocimiento, ya que sus obras hasta antes de 1928 fueron *Materialismo histórico y economía marxista* (1900); *La estética como ciencia de la expresión y lingüística general* (1902); *La lógica como ciencia del concepto puro* (1909); *Breviario de estética* (1912); *Ensayo sobre Hegel* (1912) y *Teoría e historia de la historiografía* (1917) y aunque no he leído nada que me diga que Calles hablara italiano habría que desmenuzar más, pero será en otra ocasión o tesis.

La continuación de la hegemonía política en México, se vio materializada en la “continuidad” de lo respaldado por el partido oficial y el apoyo radicaba en echar a caminar toda la maquinaria política en cuestión. Todo tipo de propaganda se materializó a través de la radio, la prensa y sobre todo en la pantalla “grande”: el cine. El mensaje estará ahí en el discurso político y a partir de Lázaro Cárdenas el

¹⁵⁸ <https://latrivial.org/una-biografia-de-antonio-gramsci-1891-1937/> Fecha de consulta: junio 28, 2018.

periodo presidencial se mediría en sexenios con planes y programas políticos promisorios en beneficio a la nación y donde el partido manifestó su hegemonía, cuando menos hasta el año 2000 o tal vez podamos pensar que fue estrategia del PRI, dejándole al PAN esas reformas políticas como la laboral, específicamente en manos de políticos-empresarios, ya que el precio político era muy alto.

Al final de sus días, el maestro creador de la Escuela Rural, concedió una entrevista donde parece, que lo que buscó para México sí fue un socialismo a la mexicana o tal vez al “estilo Sonora”, que fue donde comenzó ese proceso; el periodista José C. Valadés lo visitó en la Hacienda de Santa Bárbara, ubicada en la carretera a Puebla y lo entrevistó. Calles se declaró enemigo del comunismo, expuso una crítica a la República española y manifestó lo que pensaba de Carlos Marx:

Para Marx no existe el individuo y, por lo tanto, no existe la libertad. Y ¿puede existir algún hombre, algún pueblo, que no ame la libertad? Marx hace del individuo una pieza de una gran máquina que se llama Estado. El Estado rige, el Estado manda, el Estado domina; para el Estado, el hombre no es nada.¹⁵⁹

El periodista le extrañó tal respuesta y sin ambages le recordó su pasado socialista. Calles da su percepción y enunció que lo que él buscó no fue lo que estableció Marx:

El Estado socialista de que he hablado no es el Estado marxista. Siempre he creído en la necesidad de que el Estado sea el protector de las clases débiles. Más todavía; considero que es deber del Estado desempeñar esa labor de protección. Mi punto de vista puede ser más claro si digo que la plusvalía debe ser repartida equitativamente; pero entre la intervención del Estado en el reparto equitativo de la plusvalía y el de la intromisión del Estado en todos los aspectos de la vida moral y material del hombre y de la sociedad hay una gran diferencia. Por una parte, el Estado socialista de que hablo no es el Estado que va a negar la libertad. El fin de la libertad es el fin de la iniciativa individual; y ésta significa progreso del hombre y de los pueblos. El Estado socialista del que hablo no es el que acabará con la propiedad privada. Yo diría que ese Estado ha sido idealizado por nuestro país, que por sus condiciones geográficas, étnicas y morales,

¹⁵⁹ *Revista Mañana*, “Como piensa Calles. Sensacional entrevista con el expresidente. Narración del rompimiento con Cárdenas”, 2 de octubre de 1943, pp. 43 Es una entrevista que se realizó

solamente necesita un progreso en su economía, pero un gran respeto a sus libertades.¹⁶⁰

Este discurso que parece decadente de un hombre que tuvo poder y que quiere pasar por alguien que dejó inconclusa su obra reformadora, parece olvidar que su discurso siempre fue establecido a ejercer una hegemonía política basada en el control. El 10 de abril de 1936, Cárdenas expulsó a Calles del país, tal vez las declaraciones expuestas obedecieron a la situación entre él y el presidente en cuanto a la aplicación de ese socialismo y a que ese apreciado “chamaco” como lo nombró don Plutarco a Tata Lázaro ahora lo relegaba del poder que había construido pero en las declaraciones de la prensa,¹⁶¹ dijo acatar la voluntad del señor presidente, muy a su pesar, la hegemonía ya no estaba en sus manos.

Parece haber un punto de acuerdo entre historiadores, y si no, la mayoría percibe que a partir de la elección de Cárdenas se inició la época moderna de la política mexicana. Hasta antes de éste, se experimentó el caudillismo y la parte que involucra las desavenencias de los grupos revolucionarios, donde se percibe que la fuerza de los generales se hizo valer, en una fehaciente desorganización política. Y una postura internacional más al cuidado de lo que fuera agresivo al interior en defensa de la soberanía. Hasta la creación del partido (PNR), que fue el que reguló el proceso electoral para que se garantizara un cambio del poder ejecutivo en paz. Y aunque,

...el mismo inventor del Partido, Plutarco Elías Calles, no resistió la tentación de ser el factótum de la política nacional, el jefe máximo de la revolución. Por un periodo que abarcó tres presidentes, Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo Rodríguez, el llamado Maximato gobernó el país sin grandes avances en lo político ni en lo social. Es más, el sistema se estaba agotando y se veía que los gobiernos revolucionarios decaían. Calles intentó renovar el partido y el gobierno con un nuevo instrumento político: el plan sexenal 1934-1940.¹⁶²

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *El Universal*, Año XX. —TOMO LXXVII, sábado 11 de abril de 1936, primera plana, "**POR MI GUSTO NO ME IRÍA DEL PAIS**". Sí lo dispone el señor Presidente, obedeceré su determinación: dijo el Gral. Calles. El artículo en referencia lo transcribí y está disponible en: <http://immutusetdignus.blogspot.com/2018/07/normal-0-21-false-false-false-es-mx-x.html>

¹⁶² Castrejón, Diez Jaime, “Praxis. Cárdenas”, en *El Universal*. El Gran Diario de México, Año LXIV, Tomo CCLVII, Lunes 7 de julio de 1980, Primera plana. También transcrito y disponible en: <http://immutusetdignus.blogspot.com/2018/07/praxis-cardenas.html>

Como es bien sabido este Plan Sexenal lo encabezó Lázaro Cárdenas, él no fue su creador, en realidad su creación intelectual aún se debe a Calles; y Cárdenas tendría que acatar lo señalado.

Lo que se propone en el Plan Sexenal es un plan de gobierno de seis años, que se trazó desde el partido y lo que nos atañe –la intervención del Estado–, al hacer el estudio del documento, lo encontramos referenciado de esta manera:

Del estudio hecho por esta “Comisión Dictaminadora”, sobre el proyecto de Plan Sexenal formulado por la Comisión de Programa designada oportunamente por el Comité Ejecutivo Nacional del Partido Nacional Revolucionario, con relación a cuestiones de mayor o menor importancia fueron presentadas en la citada Comisión de Programa, por distintos funcionarios, instituciones y personas, se desprende que la tesis en que debe fundarse el plan de gobierno que va a ocupar nuestra atención es, unánimemente, la que el Estado mexicano habrá de asumir y mantener una política reguladora de las actividades económicas de la vida nacional; es decir: franca y decididamente se declara de que en el concepto mexicano revolucionario, el Estado es un agente activo de gestión y ordenación de los fenómenos vitales del país; no un mero custodio de la integridad nacional, de la paz y el orden público.¹⁶³

¿Se exalta un Estado mexicano? o ¿Se establece un Estado a la mexicana? Donde se habla de una política “reguladora” de las actividades económicas de la vida nacional, el Estado sería actor, no observador. Que esto quería decir que a la mexicana, el Estado tendría injerencia en todo, no sólo en lo económico; los “fenómenos vitales” del país son ante todo lo que involucra a la sociedad ya que, lo relacionado a ella obedece al orden público. Y no sólo se justifica sino que además se considera que esa posición está respalda en la Constitución de 1917 y de vanguardia ante el mundo:

Estima la Comisión que el intervencionismo del Estado que se adopta como doctrina en el Plan Sexenal es lógico conforme al sentido profundo de nuestro Derecho Político, porque la Constitución de 1917 quitó al Estado el carácter de Institución puramente política y lo orientó hacia la acción reguladora de los fenómenos vitales del país, adelantándose en este camino a las más modernas teorías y a las más progresistas naciones.¹⁶⁴

¹⁶³ Anexo XIX, Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario (1934-1940). Fragmentos, Tomo II, Vol. 2, Génesis y evolución de la Administración Pública Federal Centralizada, Alejandro Carrillo Castro, p. 398 puede ser consultado en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3359/20.pdf> Consultado en Julio 16, 2018

¹⁶⁴ Anexo XIX, *Ibidem*.

Esa fue la línea dictaminada desde el partido oficial para el gobierno de Lázaro Cárdenas. Y así como don Plutarco, también Lázaro Cárdenas fue investido en el Estadio Nacional ante un mar de gentes, su toma de posesión y su juramento se transmitieron por radio.

Posición por demás clara de lo que sería en un futuro yendo a la vanguardia de la mano de las modernas teorías y a las más progresistas naciones. La modernidad ya la había referenciado pero tal vez en esta parte el concepto dialogue frente a sus estudiosos.

Según Jürgen Habermas, la modernidad es una época que se define a partir de haber alcanzado conciencia de sí misma. De su novedad. Que rompe, a su modo, el continuo histórico y, en especial, rompe con la noción de tradición como fuente obligatoria de lo que debe ser. Lo que la funda es, de acuerdo a G. W. F. Hegel, el principio de subjetividad, de libertad subjetiva. El mito es, en principio, lo otro de la razón. El advenimiento de algo que se distingue de todo lo precedente a tal punto que merece un nuevo nombre —ya sea primero *nova aetas*, y luego modernidad— es, esencialmente, y sobre todo, [...] el advenimiento de la razón centrada en el sujeto y devenida en Absoluto. Y que propende a llenar el lugar (vaciado) del poder unificador que alguna vez ocupó el mito, y la religión.¹⁶⁵

La modernidad, antepone la razón, crea un punto de coyuntura y transforma la tradición. Partiendo de la libertad subjetiva para ocupar un lugar individual de poder, y llenar lo que haya significado la creencia en el mito y lo religioso.

Según Marshal Berman,

...es una experiencia vital o una postura filosófica, que se fundamenta en las ideas impulsadas por la burguesía en el siglo XVII, y que conduce al individuo, a adquirir la conciencia del ser y del estar en el mundo: “ser moderno, es enfrentarse con todo —pérdidas y ganancias— a un entorno que ofrece aventura, peligro, poder, subordinación, alegría, nostalgia, crecimiento, transformación, etc.”; es cotejarse con el individuo en el tiempo y en el espacio.

Pero ¿cómo define modernismo y modernización?

El modernismo lo...menciona como un movimiento sociocultural de carácter dialectico que recoge las ideas de la modernidad, para configurar mediante ellas una esencia artística y promociona, simultáneamente, el culto de lo nuevo por lo nuevo. Y la modernización, se entiende como, todos aquellos

¹⁶⁵ Ponce, Marcelo F., “La modernidad como objeto de indagación filosófica en Jürgen Habermas”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, Enero 2011, p. 1. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/ponce73.pdf> Consultada en agosto 20, 2019

procesos sociales, económicos, culturales, científicos y tecnológicos materializados por el modernismo que se deriva del paradigma del pensamiento moderno.

Al ser un concepto, a mi parecer tan amplio, se puede empezar por cuestionar en qué momento el mariachi se sube al tren de la modernidad. Y retomo el tema del Mariachi, porque Lázaro Cárdenas, en su gira proselitista en el occidente y el Bajío se hizo acompañar por grupos musicales de la región que visitó, el Mariachi fue uno de ellos, donde ya hubo un uso del grupo con miras de identificarse con el pueblo, en el afán de agrandar a la gente, y tender un lazo más cercano a quien lo podía apoyar, como lo describe Miguel Martínez:

Escuché de labios de Silvestre Vargas que él y su mariachi le había tocado al General Lázaro Cárdenas en la gira proselitista por la región del sur de Jalisco y Tierra Caliente. Cuando al cabo de mes y medio se terminó, el General le dio las gracias, pues se tenía que ir al norte, a Chihuahua y Coahuila, a seguir su campaña a la presidencia de la república. Al despedirse Vargas del General Cárdenas le dice:

–Señor General, cuando llegue usted a la presidencia y sea usted presidente, no se olvide de nosotros– refiriéndose al mariachi Vargas de Tecalitlán.

–Maestro Vargas, Dios quiera que llegue. Mire tengo una mente fotográfica. Sé quién me ha dado la mano y yo sabré recompensar. Ya verá –Se subió al tren el General Cárdenas, y adiós.¹⁶⁶

Tal vez su arribo a la modernidad fue al momento de tener contacto con los medios de comunicación, como las grabaciones que se hicieron entre en la primera década del siglo XX, donde se...

...inicia la leyenda y la fama del grupo de Justo Villa, que desde entonces será conocido como el Cuarteto Coculense. En 1908 y 1909 lo encontramos de nuevo en la ciudad de México, esta vez grabando su música para tres compañías estadounidenses; y aunque después se pierde la huella del cuarteto en Cocula, sus grabaciones han preservado su memoria hasta hoy.¹⁶⁷

O tal vez en esa fiesta de Atenquiza donde aparece un grupo cordófono acompañando a unos bailadores de Jarabe en 1896.¹⁶⁸ O al ser trasladados los músicos de Justo Villa de la Hacienda la Saucedá para tocar “Las mañanitas” en la

¹⁶⁶ Martínez, Miguel, *Op. Cit.*, p. 41

¹⁶⁷ Dordelly, Nuñez, Hiram, *Cancionero del Cuarteto Coculense. Sones abajeños*, Gobierno de Jalisco, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 2004, p. VII.

¹⁶⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dtaGTwXmi_M Consultado en agosto 20, 2019

capital por motivo del cumpleaños de don Porfirio Díaz en 1905.¹⁶⁹ O tal vez el ascenso a la modernidad es la presentación de esos “Rapsodas” que se presentaron en vivo en dos transmisiones de radio, una la de Excélsior y la otra para *El Universal* en la ciudad de México en 1925.¹⁷⁰ O tal vez sin haber pisado las grandes ciudades en aquellos grupos que en esas giras de hacienda en hacienda al pasar a las poblaciones mayores y se encontraron con la radio y en aras de ampliar su repertorio, recurren a las sinfonolas o rockolas e insertan una moneda para que algún miembro de su agrupación “lazara” la pieza y pudieran reproducirla. Como lo explica Don Mario de Santiago –en el caso del Mariachi Guachinango, Mariachi que fundó su padre, Cástulo de Santiago–, quienes tenían un joven músico ciego pero de un excelente oído y que recordó en una ocasión que eran...

...como a las ocho de la noche, [...] comenzó la trifulca. Nosotros nos fuimos *pa'* Tuxpan y nos siguieron pero a los que alcanzaron fue a mí y a Andrés, él tocaba la guitarra y estaba ciego. Yo lo llevaba de la mano, nos teníamos mucho aprecio. Tocaba muy bien y cantaba muy bonito, él era quien nos enseñaba las canciones que salían nuevas, las escuchaba en la sinfonola dos o tres veces y decía —ya está—, requinteaba la melodía en la guitarra y así nos enseñó *Cartas Marcadas* y *el Son del Maracumbé* que en ese tiempo salió con el Mariachi Vargas y el Trío Tariácuri.¹⁷¹

Pues si en el concepto dado por Marshal, de ser moderno, es “enfrentarse con todo –pérdidas y ganancias– a un entorno que ofrece aventura, peligro, poder, subordinación, alegría, nostalgia, crecimiento, transformación, etc.; es cotejarse con el individuo en el tiempo y en el espacio” el proceso de modernización en el Mariachi, sí responde a la definición pero también fue llevado al modernismo en un afán de renovación al incrustarse al ambiente urbano. Es a lo que llama Giddens, “un proceso de reformulación de la cosmovisión humana, una transformación que tiene como correlato un reordenamiento social”,

...en la transición de lo premoderno a lo moderno, la forma en que se evidencian las relaciones humanas en general, se trastocan sustancialmente en relación con su desarrollo en el “tiempo” y en el “espacio” de las acciones

¹⁶⁹ Jáuregui, *Op. Cit.*, pp. 51-52

¹⁷⁰ *El Universal*, “La semana social”, domingo 9 de agosto de 1925, primera plana.

¹⁷¹ Martínez, Muñoz Eduardo, *Con cuerda y metal... haciendo vereda al cantar. Vida y obra de Mario Ángel de Santiago Miranda*, Colección Humanidades, Secretaría de Cultura de Jalisco, México, 2015, p. 47.

en su contexto cotidiano, con lo cual una relación social “comunitaria”, de tipo local, es en la modernidad trasladado a nivel mundial.¹⁷²

Su modernización, en el caso del Mariachi, lo lleva a ser protagonista de procesos sociales, económicos y culturales al ser una actividad artístico-laboral que se abrió en el terreno urbano, en la radio y el cine.

Pero esto sucedió también gracias a los estudiosos del folclore, las tradiciones y las costumbres populares, que desde mediados del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, fueron piedra de toque de los discursos nacionalistas y regionalistas mexicanos. Estos, a su vez, fueron recuperados y difundidos por los medios de comunicación masiva, particularmente por la prensa ilustrada, la radio, el cine y, desde luego, la televisión.¹⁷³

Con el apoyo estatal la agrupación Mariachi, sería utilizada como agente cultural en la política diplomática del Estado mexicano. Podemos darnos cuenta que ese Estado que maneja los medios masivos de comunicación, que es donde transmite su ideología y ésta,

...opera como Principio Articulador de un proyecto hegemónico no sólo mediante un discurso de clase sino a través de la incorporación a ese discurso de los elementos nacional-populares. Es decir, el vínculo entre dirigentes y dirigidos no es algo que se crea apelando al simple interés economicista de clase o a una similar concepción del mundo a priori, sino que ese vínculo necesariamente tiene que apelar a todos aquellos elementos culturales-nacional-populares que unifiquen la voluntad colectiva.¹⁷⁴

No se puede negar. Encontró eco al paso del tiempo y con los viajes en algunas Misiones Culturales, el estereotipo comenzó a caminar en tierras extrañas del Mariachi, se mostró la adopción, adaptación y reproducción del Mariachi o diciéndolo en otras palabras: a su apropiación en otros países, a lo que llama Bonfil Batalla “dominación cultural”.

Con Cárdenas, el primer período sexenal (1934-1940), se tiene un aparato estatal que se consolida, se tiene la posibilidad, debido a su control de los medios de comunicación, con la creación del Departamento Autónomo de Prensa y

¹⁷² Andrade Carreño, Alfredo, “Los postulados fundamentales de la teoría de la modernidad reflexiva de Anthony Giddens”, en *Acta Sociológica* Núm. 67, Mayo-Agosto de 2015, pp. 87-110. Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0186602815000249> consultado agosto 19, 2019.

¹⁷³ Pérez Montfort, Ricardo, “La invención de las tradiciones folclóricas...”, *Op. Cit.*, p. 310

¹⁷⁴ Capítulo III. Antonio Gramsci: El nudo de la relación Estado Nación, p. 60. Disponible en <https://es.scribd.com/document/162671018/07-Capitulo-3-Antonio-Gramsci-El-Nudo-de-la-Relacion-Estado-Nacion>

Propaganda (DAPP),¹⁷⁵ de integrar simbólica e iconográficamente a las diversas regiones. Se necesitaba un departamento de Estado que pudiera encargarse de la propaganda emitida desde el mismo Estado, así que,

En la busca de una estética cinematográfica, Cárdenas y el DAPP se inspiraron en la propaganda del nacionalsocialismo en Alemania. La Maestra del CUEC, Tania Ruiz Ojeda, insistió que lo que podría parecer controversial dado al estigma histórico del nazismo, debe entenderse en su debido contexto. “En ese momento, y están los documentos para probarlo, había que buscar un modelo de comunicación efectivo, el más efectivo era el de los alemanes. Representantes del gobierno de Cárdenas, acompañados de un grupo de periodistas, realizaron una visita al Ministerio de Propaganda en Berlín “meses antes de la promulgación del decreto que dio origen al DAPP” en 1936, para conocer el trabajo del equipo de Joseph Goebbels”.¹⁷⁶

Como dice Ruiz Ojeda, tal vez la aseveración sea delicada pero los documentos la avalan. Cárdenas recurrió a lo mejor que había en ese momento y los alemanes eran los mejores. Desde el DAPP se controlaría todo lo que se generó para la propaganda del Estado y lograr objetivos...

El régimen operó en la educación, la cultura, el arte y sobre todo en el periodismo y la radio. El control de los medios de comunicación se convirtió en una consigna nacionalista para el gobierno de Cárdenas, el cual los quiso inducir dentro de un sistema de propaganda propio, que tendió a la uniformidad de la opinión general de distintos sectores sociales.¹⁷⁷

Tal vez el término propaganda sea moneda corriente en el aparato mercadotécnico hoy en día o tal vez así lo entendemos al ser bombardeados a diario a través de los medios de comunicación, pero la propaganda sigue premisas buscando la “cohesión de la opinión”, para la elaboración imágenes y eslóganes, tal como Dafne Cruz cita parafraseando a Wolfgang Schivelbusch...

...la propaganda es la voluntad de un régimen que deriva en el control de la opinión pública y la articulación legítima de intereses nacionales en el nombre de la educación y la información. La finalidad llana de la propaganda es dar a conocer las políticas y logros gubernamentales, dando pie también a la autocensura, como forma más efectiva e invisible de todo control... la salida publicitaria a todas estas medidas fue tanto el poder de las imágenes como el advenimiento de la industria de la radio, la cual anticipaba y conformaba a

¹⁷⁵ Cruz, Porchini Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del Cardenismo 1937-1940*, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2006.

¹⁷⁶ Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/en-la-cineteca-nacional-analizan-el-cine-de-propaganda-de-los-anos-treinta> Consultado en mayo 10, 2019.

¹⁷⁷ Cruz, Porchini, *Op. Cit.*, p. 19

la vez los deseos del gobierno, el cual se dirigía a un público numeroso, no a un individuo específico.¹⁷⁸

Por este medio se ira construyendo desde la élite política una “iconografía del poder”, donde se van a ver inmersas las actividades artísticas como la arquitectura, la cinematografía, programas artísticos de propaganda, exhibiciones, montajes escenográficos, y publicaciones sobre arte; gestándose de esta manera una propaganda visual “multidireccional”...

...de donde se desprende un sistema simbólico que tiene su propia mutabilidad y toma el control de un lenguaje propio. En ese diseño de propaganda, está el papel preponderante de las élites culturales nacionales y los agentes intelectuales o *productores de ideología*.¹⁷⁹

Lo que también resultó un reto, no sólo la situación de mostrarse al interior del país como un quehacer doméstico sino también fue ideado hacia el exterior “se hizo manifiesto el instrumento retórico y nacionalista conocido como <la imagen de México>”. Habrá que recordar que el la Revolución de 1910, al exterior se percibió como un “movimiento popular” donde se,

...exhibieron símbolos y esquemas, donde una sola imagen fue *refraseada* con una mezcla de elementos añejos y nuevos, que fueron unificados gracias a su propio liberalismo y a una visión de la historia totalizadora. Por ello los paradigmas pueden ser identificables, aparecen como una matriz de imágenes y símbolos, que han operado como *leitmotiv* en el periodo posrevolucionario.¹⁸⁰

Yo soy mexicano y a orgullo lo tengo...

México como país, como nación hablando de términos de la modernidad, nunca ha experimentado síntomas de homogeneidad, existió, existe y existirá una enorme diversidad. Sin ir hasta el siglo XIX y previo a la Revolución, Porfirio Díaz manifestó “una propuesta central” en su largo gobierno, gobierno de un solo hombre y por supuesto al sometimiento a una sola autoridad. “La sociedad mexicana era una, por tanto uno era su gobierno, una su historia, una su cultura”¹⁸¹. La frase es parecida

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 34

¹⁷⁹ Cruz, Porchini, *Op. Cit.*, p. 30

¹⁸⁰ *Ibidem*

¹⁸¹ Pérez, Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural. Cinco ensayos*, Ciesas, México, 2000, p. 37

a la usada por Vasconcelos ¿será algún resabio cultural porfirista? “Sea como haya sido”: era difícil una cohesión nacional.

La discusión de si todos los que estaban contenidos en el territorio eran mexicanos y como tal deberían integrarse a la cultura dictaminada desde el centro o al requerimiento de la modernidad, el pronóstico era reservado, pero había que emitir símbolos de identidad. Primeramente debía trazarse culturalmente, no geográficamente, así que Vasconcelos en 1921, “con una comitiva ilustre, realizó una gira de reconocimiento por el Bajío. Lo acompañaron por Colima, Aguascalientes, Jalisco y zacatecas Manuel M. Ponce, Pedro de Alba, Enrique y Gabriel Fernández Ledesma y Ramón López Velarde.”¹⁸²

Todos ellos personajes que contribuyeron a la construcción de imágenes estereotípicas nacionalistas de fácil interpretación por parte del mexicano. La comitiva tomó ciertas anotaciones de los paisajes, personas y actividad industrial naciente en esta área. Participaron en festejos y fiestas patronales, bailaron jarabes que “según el discurso, había sido creado por el pueblo mexicano y debía regresar a él reinterpretado por sus líderes artísticos e intelectuales”. La consecuencia de esos periplos en nuestro país, arrojaron como resultado que las autoridades educativas externaran sus preferencias por alguna determinada zona del país, así que hubo:

...manifestaciones populares del Bajío, los Valles poblanos, la meseta Tarasca, Oaxaca, y particularmente el Istmo de Tehuantepec, generaron un rápido consenso como las más apropiadas para representar lo típico mexicano. En la Secretaría de Educación Pública varias personalidades insistieron en que tanto el charro, la china poblana, la tehuana y el indio tarasco eran los clásicos representantes de lo que ya para entonces recibía el nombre genérico de mexicanidad. Entre estas personalidades destacan los tapatíos, Gerardo Murillo, Jorge Enciso y Roberto Montenegro, el defeño Adolfo Best Maugard, los hidrocálidos Gabriel y Enrique Fernández Ledesma, todos ellos con un conocimiento particular de la lectura de occidente que poco a poco fue ganando terreno hasta convertirse en representante de la cultura nacional.¹⁸³

¹⁸² *Ibidem*, pp. 52-53

¹⁸³ *Ídem*, p. 54

Todos los participantes en estas decisiones y los integrantes de la prensa tenían algo que decir sobre la diferente temática sobre estos que a partir de ese momento serían los símbolos aglutinadores del nacionalismo.

En los cincuentas se trazan nuevas estrategias para crear una música mexicana a través de elementos nacionalistas. Alemán imagina a México, expresando que:

De la misma manera que frente al peligro de la patria reconocimos toda la primacía de los intereses nacionales y humanos, (hablando de la segunda guerra mundial) ahora proclamamos que la unidad en la paz es la igualdad. En el mantenimiento de la fraternidad y de la unificación nacional fincamos la fe de que nuestro pueblo será grande, libre de la miseria. No debemos tolerar ninguna pasión, ninguna actitud, ninguna idea que tienda a debilitar nuestra nacionalidad.¹⁸⁴

En esta posición presidencial se nota un autoritarismo que obedecía más a la manifestación de un gobierno con tintes personalistas, tal vez en aras de esa particularización ostentada por la modernidad. No son proyectos que se compartan con la élite política sino visiones de los que encabezan el poder Ejecutivo, por supuesto que esto es en conjunción con sus asesores más allegados. Probablemente, él fije cierto asunto y existan repercusiones. También es justo decir que los aires musicales de esta época promovida por el cine: la música de Mariachi, instaló un nuevo género regional al repertorio.

A partir de una insistente comercialización, abonada por el arribo a la presidencia de la República de un distinguido veracruzano, Miguel Alemán, se empezaron a ponderar algunas expresiones más vistosas y más superficiales del fandango jarocho. Se reivindicaban las versiones festivas y cortas de “La Bamba”, “El Siquisiri” o “El Jarabe Loco”.¹⁸⁵

En el caso de las Artes Cultas, en la danza se ve muy bien un desarrollo en esas artes mexicanas y una inserción en el espacio internacional en las vanguardias.

En el campo de lo popular, es que hay un uso político de la imagen, hay una modernización. En una primera fase 1938-1948, más o menos, esta imagen aparece en la pantalla cinematográfica y el Mariachi aparece en conjunción con otros

¹⁸⁴ Segovia, *Op. Cit.*, pp. 16-17

¹⁸⁵ Pérez Montfort, *La invención de las tradiciones folclóricas...*, *Op. Cit.*, p. 326.

elementos de este espectro, mostrándose como imagen de “lo mexicano”. Pero en los años cincuenta, el objetivo es modernizar a México, entonces las películas de charros comienzan un declive o a ser en menor grado impulsadas. Vienen las películas de la ciudad, desde *Nosotros los pobres* (1948), *Los Olvidados* (1950), etc., donde ya la temática de lo rural ha sido desplazada por el ambiente urbano, de hecho en su penúltima cinta de Jorge Negrete, *Reportaje* (1953), el cantante aparece vestido con traje de casimir cantando en un cuarto de hotel, acompañado por el Mariachi México de Pepe Villa y en donde se visualiza sombreros de charro sobre la cama y una botella de champagne en una mesa y si fuera una escena muda, lo único que referenciaría que es algo mexicano serían los sombreros y la sombra del trompetista al fondo. Los elementos icónicos del nacionalismo no aparecen, como lo son el traje de charro y el tequila. Es un ambiente urbano y de modernidad, donde se perciben lámparas de buró, empotradas a la pared, los apagadores a la entrada de la habitación, la electricidad está presente; y la sensación de amplitud de espacio que nos da el espejo donde se ven los sombreros y la sombra del trompetista, que pudo haber sido Miguel Martínez (El Cuerno) o Jesús Córdoba (El Churpias).



Jorge Negrete, captura de pantalla de la película *Reportaje* (1953)

Además, y aunque la imagen no la presenta a cuadro, participa María Félix en la cinta y como toda mujer moderna, trata de abrirse camino sola, utiliza cremas y cosméticos para una mejor apariencia y se “distingue” con el ejercicio nada



María Félix en la misma cinta de *Reportaje* (1953).

saludable de fumar cigarrillos. El protagonista ya no porta el traje de charro en toda su participación en el filme, en éste no hay ni siquiera un

intento por utilizarlo. La canción *La que se fue*, inspiración de José Alfredo Jiménez, compositor prolífico, personaje que emigró de su natal Guanajuato en busca de una mejor promesa de vida después de haber intentado subsistir de la práctica del fútbol, a la ciudad de México y que es referente de estos temas que dejan de ser del repertorio tradicional del grupo Mariachi. Con temática de amor y dolor en un reflejo de idolatría a la mujer, en la mayoría de sus canciones. Ejemplo de que no todo lo referente al Mariachi sea procedente de Jalisco, aunque sí de ese Bajío que encierra la zona nuclear del Mariachi, en palabras de Jesús Jáuregui.

Esto, visto desde el cine refleja esa metáfora de lo que está pasando en la realidad, México se está modernizando ya que esas prácticas que se utilizaron en la Comedia Ranchera ahora se trasladan a una especie de Comedia Urbana o Musical, en este caso específico de *Reportaje*, en dosis de pequeñas capsulas para que pueda ser digerible la manifestación de esa modernidad que intenta arremeter con todo, pisando todos los ambientes de una capital en efervescencia y desarrollo.

El Mariachi se está adaptando a su nuevo hábitat porque ya su repertorio no es el que se basaba sólo en sones, gustos, jarabes, chotis, minuets, etc., que es música que en la mayoría de sus piezas son emanadas de rapsodas anónimos, ahora está interpretando boleros rancheros, la música del mundo, música culta o instrumental, como aparece en los sellos discográficos, ya la transición se muestra en el momento de ofertar las “nuevas” grabaciones, como el disco de vinil *Poeta y Campesino*. Asimismo, hubo grabaciones con los ritmos tropicales y bailables, de Danzones, cumbias, Rock and Roll, Mambo, Cha-cha-cha, hasta Bachata y Reguetón.

Las giras de los Mariachis ya no serán en la región de hacienda en hacienda o de pueblo en pueblo participando en las celebraciones religiosas o patronales, como lo referí anteriormente. En esta modernidad las giras serán al exterior del país, internacionales ganando en dólares y se van dando divisiones, ahora habrá mariachis del “candelero”, del estrellato. Surgen contratos de particulares y también son enviados como embajadores culturales donde una vez más se hace presente el Estado mexicano desde la década de los cuarenta, ejemplos de esta actividad son los viajes realizados por el Buque de Guerra “Durango” por Centro y

Sudamérica, como el hecho por Olga Falcón, “La dama del rebozo”, bailarina que participó en *Allá en el Rancho Grande* en 1942, bailando el Jarabe Tapatío con Emilio “El Indio” Fernández, ella:

...representó a México en la Feria Mundial de Nueva York en el marco de la exposición General de Segunda Categoría en 1939. Ahí se llevaron a cabo las muestras de danzas típicas y folclóricas de los 33 países que fueron invitados y al concluir Olga ganó el segundo lugar, obteniendo el primero *Las Chardas* (sic) de Rusia. El presidente Roosevelt le entregó en sus manos la copa de plata. Por otro lado el presidente de México, Lázaro Cárdenas del Río, en 1940 la nombró primera embajadora de buena voluntad enviándola a centro y Sudamérica con otros artistas y deportistas a bordo del Buque Durango. Entre ellos iban la Típica Lerdo de Tejada.¹⁸⁶

De esta manera se buscaba generar una imagen, no sólo en las élites de América Latina sino que hubiera también resonancia en los sectores medios y populares. Esa imagen favorable para México y que se vio apoyada por los medios masivos de comunicación (radio, cine, compañías grabadoras y las propias presentaciones personales de los artistas mexicanos en aquellas tierras), donde se lee que hay un contacto, no tan evidente a través de un documento oficial como tal, entre una política exterior y el crecimiento del Mariachi junto con otras expresiones artísticas de índole popular mexicana en América Latina, buscando como estrategia generar simpatías, pero lo que sí hay es que esto no sucedió por casualidad.

Al recoger los testimonios de quienes vivieron esos momentos –Miguel Martínez, Mario de Santiago, Antonio Ribera Maciel–, sugieren que es un proceso, llamémoslo “natural”, de crecimiento de la música mexicana, porque así lo percibieron, apoyándose en que sucedió así por la grandeza de la música mexicana, su calidad, su belleza o el enamoramiento que los públicos reflejan a esta expresión mexicana. Pero esto en realidad no es como se describe. Siendo mexicanos tomemos el caso de las músicas anglosajonas o el Rock en América Latina, y pensemos por un momento que esas expresiones musicales triunfaron únicamente porque tienen una gran calidad pero no es así. Detrás de ellas hay un enorme aparato propagandístico, el respaldo de los medios, estrategias comerciales y el

¹⁸⁶ http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/olga-falcon-la-dama-del-rebozo Consultado: abril 16, 2019

propio departamento de Estado se hace presente para que las clases medias adopten el Twist, el Rock, sus mensajes y es la propia prensa mexicana como reflejo del sentimiento de la época, quien lo hace evidente, al hacer crítica a una burguesía que le da la espalda a lo hecho en México, al argumento nacionalista.

Pareciera que para la zona de América Latina, la proximidad de las culturas –llámese una raíz común, pueblos emanados de un mestizaje con los hispanos y por consiguiente, el mismo idioma–, hacen que los sentimientos ultranacionalistas no afloren, probablemente hubo algunas expresiones desaprobatorias de la presencia de la música mexicana o de la infiltración del mariachi en Chile, Venezuela o Colombia por ejemplo, pero parece ser que serían las menos, aunque falta comprobar esta parte en la prensa local con mayor calma y en los archivos indicados, porque esto se presentó en México para con las músicas norteamericanas.

¿Cuál es la diferencia? En ese momento, Estados Unidos trae una política encaminada a un dominio empresarial junto con esas políticas de tender un comportamiento de comunicación a través de la cultura, de generar opiniones favorables hacia los estadounidenses, para no evidenciar que se está tras los intereses económicos de otros países. La extracción minera, la producción frutícola de algunos países del sur, etc.

El caso de México para con los vecinos del norte, significa proximidad y existen casos de ciudadanos norteamericanos que están afincados en este país, tal vez por experiencia y memoria histórica se percibe que nos es fortuito de que cada que ellos te dan algo, van a reclamar algo a cambio. Probablemente, en otros espacios del continente, en el Centro y al Sur les suceda lo mismo: ven al gringo y van a percibir que algo quiere. Sin embargo, cuando saben que ese otro es mexicano, no es la misma reacción pero esto ¿Por qué pasa? Tomando en cuenta elementos de la producción de cada país, por ejemplo, en Chile no hay intereses en apropiarse de su cobre, México tiene. En Venezuela, el petróleo no es motivo de conflicto con México. Colombia, según *El Economista*, son economías que producen

bienes que se complementan aunque la balanza está a favor de México¹⁸⁷. Si acaso se llegaran a ver como competidores en el mercado internacional. Pero qué pasa en otros espacios donde México tiene empresas en el Centro y Sur del continente como Telmex, Bimbo y Oxxo, por ejemplo, empresas que están consolidadas o en ebullición. Más allá de profundizar en esta presencia mexicana, quiero preponderar que para que sucediera esto hubo que trazar reglas y así obtener lo que se puede llamar, un comercio en equilibrio, establecido en pactos o tratados pero en el pasado que nos compete al tema de las músicas, el mercado de los discos era un comercio totalmente desequilibrado, estos países que se denominan consumidores, no tenían ese mercado para competir. El mismo caso es para la industria cinematográfica.

En este proceso de modernización debe aclararse algunas cosas para que no se caiga en confusiones. Porque a veces se confunden causas con consecuencias, ya que existe la percepción de que la modernización es solamente en el proceso histórico de la emigración del campo a la ciudad, en este desarrollo y crecimiento de la Ciudad de México pero también hay que tomar en cuenta que existe el factor de causa que no vemos y eso está presente en el factor llamado Estado mexicano, ya que este motiva esta modernización, esa industrialización del país y eso es evidente porque en las periodizaciones más usuales está, la llamada etapa denominada como “el desarrollo estabilizador”, la industrialización del país, que se asoman posterior a la Segunda Guerra Mundial, y la Guerra de Corea (1950-1953) donde México en este segundo evento, ya no muestra un claro apoyo a Estados Unidos y eso es causa de que en Latinoamérica tome una posición de respeto hacia nuestro país, al ejercer “La Doctrina Estrada”, se basa en los principios de: la libre determinación de los pueblos, la soberanía nacional y la no intervención.

Porque sí es cierto que la gente emigra a la ciudad, se podría decir que de forma “natural”, la gente por buscar una promesa de bienestar está llegando a la ciudad y en consecuencia el mariachi se tiene que modernizar, pero se moderniza en los contenidos musicales, no siempre en la vestimenta, incluso hasta los años cincuenta es cuando se afianza y se apropia del traje de charro y lo toma como

¹⁸⁷ <https://www.eleconomista.com.mx/internacionales/El-comercio-entre-Colombia-y-Mexico-esta-en-6000-millones-de-dolares-Promexico-20181031-0069.html> Consultado agosto 11, 2019.

atuendo oficial de este Mariachi urbano y en la necesidad de ejecución de este nuevo repertorio se integra el último instrumento de la dotación fija de este grupo, y no es la trompeta sino la guitarra sexta por cuestiones de algunas introducciones y requinteos, desplazando a la quinta de golpe. En el reflejo de estos periplos al extranjero, el grupo acrecienta su repertorio ya que al visitar países y con el objetivo de agraciarse con esos públicos, interpretan piezas locales con el característico sonido mariachero, que reeditarán en grabaciones de discos como lo vemos con el Vargas con su disco de música latinoamericana.

Las embajadas culturales, las presentaciones personales de cantantes, bailarines y grupos de Mariachi motivó la venta de discos, se proyectan películas y generan un comercio que favoreció a México económicamente pero también genera un proceso de apropiación en esos países receptores, que en consecuencia y con gran sorpresa los cantantes, ya no tienen que cargar con un grupo de Mariachi ya existen en casi cualquier plaza. Algunos músicos mexicanos se instalan en estos países porque ven mercado fértil.

El monopolio del poder

Al principio del capítulo traje el nombre de William Jenkins. Su figura hasta hoy sigue vigente pues a su muerte toda su fortuna la dejó a la beneficencia. Hoy existe el Centro de Convenciones William O. Jenkins, único en América por estar ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla, nombrado Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO. Ha sido instalado sobre los edificios de las antiguas fábricas textiles: La Guía, La Esperanza, La Mascota y La Pastora, respetando lo valioso de su esencia, restaurando sus elementos de valor y otorgándole una nueva vida. Pero qué hizo este norteamericano para que su nombre haya perdurado hasta hoy.

Jenkins fue en algún momento uno de los hombres más ricos y poderosos de México, a pesar de haber llegado prácticamente sin un quinto. Radicó en Puebla, donde organizó su autosequestro durante la Revolución y luego utilizó el rescate para construir su fortuna. Contrató a sus propios pistoleros para acosar a sus vecinos propietarios y convencerlos de vender sus haciendas. Su pistolero de mayor confianza fue un tal Alarcón y con él mantuvo una cadena de cines. Tuvo otro socio, Espinosa, con quien asentó otra cadena. Espinosa era el cerebro del grupo Jenkins. Además, Jenkins fue

amigo cercano del presidente Manuel Ávila Camacho. Cuando murió donó todos sus millones a la beneficencia... Jenkins fue quien detuvo los intereses de Azcárraga en el cine.¹⁸⁸

De él, la referencia más clara es por parte de Miguel Contreras Torres, cineasta que resintió el trato de amigos que le prodigaron al “gringo” algunos presidentes y gobernadores como los Ávila Camacho: Manuel y Maximino. La actividad de este personaje básicamente fue en la industria textil, la azucarera y la cinematográfica.

Un cineasta público *El libro negro del cine mexicano*, que era una diatriba en contra de Jenkins y sus socios. El autor alegó enormes prácticas monopolistas en sus intereses cinematográficos: favorecer a Hollywood sobre la oferta local en las salas de cine, forzar a los productores con presupuestos miserables, mandar a asesinar a activistas sindicales. Afirmó que Jenkins, como incondicional del ala derecha del PRI, impuso a todos los gobernadores de Puebla. Declaró: “No hay ni puede haber en el mundo un Jordán bastante caudaloso para lavar a William O. Jenkins.”¹⁸⁹

La ambivalencia que significaba la figura de Jenkins aportó al gobierno mexicano utilidad en problemas caseros pero con tintes manifiestos de gringofobia, de ese notar que el “güero” era utilitario y México era condescendiente con sus acciones. Él era visto en México y Estado Unidos de diferente forma...

Rico, famoso, estadounidense, distante (nunca hablaba con la prensa, nunca respondía a sus críticos), Jenkins era el coco universal. Para los mexicanos, servía como un símbolo incendiario con el cual conseguir apoyo para causas izquierdistas o buscar protección económica. Criticarlo era anunciar la posición de uno como revolucionario o el honor como patriota. Para los norteamericanos era un “barón ladrón”. Había logrado prosperar en una tierra que aún toleraba los monopolios y el capitalismo de cuates, ¡muy diferente a Estados Unidos, desde luego! [...] después de todo, si Jenkins era culpable de una décima parte de las acusaciones en su contra, y si la voluntad política existía, cualquier presidente podría haberlo expulsado. Pero la voluntad no existía. El gringo tenía su utilidad.¹⁹⁰

Tal vez la descripción del personaje ya haya pasado la tolerancia del lector pero su actuar bien justifica lo descrito por Paxman. Este señor, al ejercer un monopolio en la producción, mediante préstamos que a veces los nacionales no

¹⁸⁸ Paxman, Andrew, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*, Cide, Debate, México, 2016, p. 11

¹⁸⁹ Paxman, *Op. Cit.*, p. 20

¹⁹⁰ *Ibidem*, 20-21

obtenían; y la distribución de películas, donde siempre le apostó a lo seguro, a lo que vendía, no incentivaba la producción ya que la mayoría de las ganancias se las llevaba él. En el caso de las producciones norteamericanas, él las importaba, él se las distribuía, él las proyectaba en su circuito de cines. Lo que fue la antigua Cadena Cotsa (Compañía Operadora de Teatros S. A., compañía paraestatal, era de él). El negocio de la producción se desangeló. La calidad de las producciones fue a la baja, los sucedáneos fueron caros y las producciones tenían que hacerse en dos semanas. No había tiempo ni material para andar haciendo segundas tomas.

Hubo una etapa del cine mexicano en la que éste entró en un “impasse obligado” para subsistir como industria y recurrió a la producción de películas de bajo costo, pues los mercados naturales se habían limitado a tal extremo que la explotación y recuperación de las mismas se volvieron económicamente más problemáticas. Entonces aparecieron “las películas de dos semanas”, como un simple intento de seguir en el negocio del cine, con el solo afán de la estricta supervivencia.¹⁹¹

Eulalio González “Piporro”, es quien nos relata esta parte, abundando en su comentario que los actores nunca tuvieron responsabilidad “directos de ninguna crisis cinematográfica”. Y continua el relato donde cita una película *El Águila Negra* que es del año 1953, justamente cuando sale el *Libro negro del cine nacional*. Como vemos sí había una crisis, los estudios no estaban trabajando normalmente y el trabajo para los actores comenzó a escasear. Asimismo, Miguel Martínez, en una entrevista en el 2012, me platicó que a “El Piporro” sí le iban a dar trabajo como protagonista en el cine pero se vinieron unos años muy difíciles. “Con decirte que ya no contrataban Mariachis, ahora estaban contratando “taca tacas”. Así le decían a los Conjuntos Norteños, pues era más barato y los productores no andaban batallando para conseguir hotel y transporte para diez u once mariachis, cuando mucho ellos eran cuatro. Así que la figura y el estereotipo del norteño recayó en “El Piporro”, que tampoco fue el primero que representó al habitante de Monterrey, Tamaulipas y Chihuahua, ya que el primer norteño, el arquetipo fue Agustín Inzunza,

¹⁹¹ González, Eulalio, *Autobiografía y anecdotario*, Edit. Diana, México, 1999, p. 117.

pero Lalo González tuvo que llegar con músicos de acordeón y bajosexto, aunque él quiso siempre Mariachi.

Reflexión

El proceso pacificador y de cohesión cultural, mucho dependió del discurso político emanado de ese movimiento social como la Revolución de 1910, dio oportunidad de darle un giro a la vida nacional. De este modo los gobiernos posrevolucionarios tuvieron que subirse al tren de la modernidad nacionalista. Aglutinar a los agentes sociales importantes para darle una cara a ese nacionalismo con tintes populares, construir estereotipos, elementos de identidad –tangibles e intangibles ya que se nota que en primera pareciera ser que no sólo hay un México y la otra es que el Estado se tiene que ir amoldando a los tiempos internacionales, tampoco es el mismo Estado siempre–, y dándose a la tarea de “seleccionar” lo viable donde todos los mexicanos se vieran reflejados –que en realidad no se dio, ni se ha dado del todo. Tal vez el documento específico que diga “Yo, Estado mexicano voy a construir estereotipos y me voy a hacer presente en el mundo” no exista, pero lo que sí existe es la presencia del Mariachi en Embajadas, visitas de extranjeros prominentes donde aparecen los músicos de Mariachi, Ferias Internacionales, Premiaciones como la de Cannes, que desde 1956 tuvo presencia de Mariachi. Y aunque haya grupos donde los músicos no son connacionales, el uso del estereotipo en aquellas regiones da presencia del Estado mexicano, en la representación de “lo mexicano” en la figura del Mariachi, del Mariachi de Estado.

Capítulo III

De Charros, mariachis y música. En búsqueda de lo mexicano en el cine (1938-1958). La imagen cinematográfica para el análisis.

En esta parte del trabajo, he de partir del objetivo de explicar el invento del cine. Aunque existe bibliografía de enorme reconocimiento es preciso aclarar que el fenómeno del espectáculo del cine, se habrá de remitir en este apartado a lo sucedido en México. La premisa principal e inicial será ir avanzando en la idea que se ha formado entre los investigadores con la utilización de las imágenes para después dilucidar ¿Qué es el cine? y ¿Cómo llegó a México? Posteriormente, abordaré la creación del género Comedia Ranchera, dentro de ésta, sus elementos y la similitud con el teatro griego y el español.

Se han buscado de entre el universo de películas que están inmersas en la temporalidad designada (1938-1958), una de cada década como muestra de lo nacional. Para la década de los treinta, la película de *Así es mi tierra* de Arcady Boytler, partiendo del México revolucionario, en un ambiente totalmente rural; para los cuarenta *El Peñón de la ánimas* (1942) de Miguel Zacarías, igualmente de corte provinciano pero con la fórmula de la Comedia Ranchera; y para los cincuenta *Necesito dinero* también de Miguel Zacarías, en el contexto urbano, ciudadano donde el mariachi ya apareció como parte de una sociedad totalmente envuelta con elementos de modernidad, no solo en lo visual sino en las costumbres, y en el camino de la industrialización buscando precisamente que México se suba al tren de la modernización ante los ojos del mundo.

Si bien es cierto que la metodología semiótica no es tan fácil como podría aparentar, el historiador no debe de hacer a un lado toda la gama de recursos que ofrece la actividad de la investigación como lecturas, archivos, filmotecas y hasta la programación de la televisión para acercarse al cine. En el material bibliográfico encontramos una enorme cantidad de temas, normalmente de ahí partimos para la elección temática, movidos por un gusto o un interés particular. Para mí el cine funciona del mismo modo, los temas aparecen y los relacionamos a nuestra visión y elección. Además de que podemos recibir ese cine histórico, que aunque sea de argumento y en consecuencia, ficticio, es valioso porque registra la visión de quien envía el mensaje (director), de quienes reproducen los roles de los personajes

(actores) y la perspectiva de la escena a tratar (fotógrafo). Es una tarea de conjunto artística, aunque no deja de haber cierta jerarquía y calidad en muchos filmes. “En cierto modo, el propio medio es parcial, en el sentido de que se adapta mejor a la representación de la superficie de los hechos. En cualquier caso, los directores cinematográficos tienen su propia visión de los acontecimientos”.¹⁹²

Soy creyente y practicante de que la investigación histórica debe valerse de una *Historia Concatenativa*, donde todos los flujos (investigaciones), converjan en un intento de dar sentido al argumento y presentación del objeto de estudio. Así que la investigación no debe estar aislada para el logro de la obtención del conocimiento. Pienso que el recurrir a otras ciencias y disciplinas, echar mano de herramientas como el cine, para poder dar un mayor respaldo a los objetivos buscados, nos dará un mayor reconocimiento no tan sólo con nuestros iguales sino que se ampliará a la opinión de otros investigadores, por supuesto abundando en la crítica, conveniente para ampliar cualquier conocimiento y beneficiosa para cualquier tema.

En esta parte del trabajo, abordo en breve la aportación de las imágenes a la investigación histórica ya que la cinematografía parte de este principio, de la imagen fija, pero no tan sólo con la fotografía a finales del siglo XIX, ya que en una revisión en retrospectiva encontramos bases en la investigación que hace la Historia del Arte al acercarse a la obra plástica de los pintores y escultores, desde los más rústicos hasta los grandes artistas del Renacimiento. No profundizo en esta parte arcaica de la imagen, pero hago mención, ya que la actividad del ser humano, en este rubro tiene repercusión desde esos ayerres como antecedente de mi estudio, el análisis semiótico.

La definición de nuestra fuente basada en investigaciones y testimonios de reconocimiento pues en este particular caso de quienes se han acercado, no tan sólo con el perfil de historiadores, sino de algunos otros académicos encaminados al estudio del cine en general, presento dicha fuente como adecuada para resolver algunos cuestionamientos específicos de mi investigación ya que al hacer referencia al cine, las imágenes son la base de esta, que no son imágenes fijas y al ser acompañados de diálogos y sonidos (música), también cabe la aplicación de un

¹⁹² Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, España, 2005, p. 198

análisis del discurso¹⁹³. Menciono que también es susceptible del análisis de la lírica en sus canciones, y en su momento también hago el intento de traerlas a la discusión nacionalista. Hago la aclaración que la imagen, el fotograma en movimiento es la base y objetivo por estudiar.

El cine como fuente principal de mi estudio es para la identificación de momentos de importancia trascendente en un lenguaje de transmisión y conformación de un nacionalismo creado por los grupos de poder posteriores al movimiento revolucionario de 1910, de ahí la necesidad de involucrar el discurso y la lírica ya que la generación de imágenes, no tan solo del cine, sino de la propaganda, de la fotografía estática y hasta de la literatura, el cerebro también trabaja en imágenes subjetivas a la par de una narración o crónica. La utilización de esta herramienta y que tomó el sesgo de la actividad lúdica, es para la identificación de cómo se recurrió a la presencia del mariachi en la escena cinematográfica, para apuntalar el estereotipo de la construcción del mexicano al interior y en el extranjero. Que en un principio siempre pensé que la cuestión del estereotipo era sólo uno, pero al ir revisando podemos identificar varios, partiendo del género, hay un papel designado para el hombre y la mujer; del mismo modo por edad; el rol en la familia: padre, madre, los hijos y esto nos lleva a la manifestación del poder desde el seno familiar (*pater familiae*) al poder político. Porque también existe una política muy a “la mexicana” que del mismo modo se percibe a través de la filmografía nacional.

La “imagen” del Mariachi

Retomaré el hecho de que el Mariachi, fue declarado como Patrimonio Intangible de la Humanidad. A la declaratoria sólo le faltó “afinar” lo del vestuario, porque al ver un Mariachi en las zonas urbanas y aledañas, normalmente vemos un músico vestido de Charro. Solo que al especificar traje de charro se excluiría ese Mariachi del que hemos hablado en otro capítulo: Mariachi Tradicional, vestido como lo hace cotidianamente, las imágenes de la provincia dan cuenta de esos actos públicos y privados, festivos y solemnes.

¹⁹³ Principalmente el método propuesto por Van Dijk.

No solo una fotografía nos muestra una imagen, también los sonidos, en este caso la música de Mariachi, desde donde Arturo Chamorro nos hace prestar atención a su reproducción musical y a través de que instrumento se reproduce. Sin hablar en estos momentos de las evocaciones que se pueden experimentar al escucharla.

En la imagen actual, el mariachi es la conjunción de apariencia y sonido, o de lo icónico y lo audible. Esto es todavía más evidente en el mariachi moderno y el que ofrece un *performance* altamente competitivo en escenarios urbanos (espectáculos, festivales, concursos, vida social). El mariachi es un vehículo de significados que posee una doble significación para los propósitos de la identidad. Reconsiderando el concepto semiótico de Charles Peirce (1974), Richard Parmentier (1985), y Charles Morris (1975), es un *representamen*, pero el cual puede interpretarse con una moneda con dos caras y un mismo valor.¹⁹⁴

La declaratoria, si bien pretende cobijar a lo que se ha dado por llamar: las dos caras de la moneda, la gente del orbe solo conoce al “Mariachi mestizo”, como lo llama Chamorro. Al que ubican es al Mariachi de traje de Charro y trompeta. Ese mariachi moderno que ha cambiado su repertorio y que se para en los grandes escenarios, exportado en la filmografía nacional.

Un poco de método

En el caso específico del manejo de las imágenes y en consecuencia con los elementos que resaltan a la vista, podemos darnos cuenta que...

...desde hace algunos años, un número creciente de historiadores se interesa por las imágenes y por el arte, campo de investigación de habitual competencia de los “historiadores del arte”. Esta evolución de las prácticas del historiador tiene evidentes consecuencias para ambas disciplinas. Ensancha el “territorio del historiador” y apremia a este último a reflexionar sobre los objetos y los valores, en particular sobre el valor estético que no suele tomar en cuenta.¹⁹⁵

Desde la visión del historiador durante mucho tiempo ha prevalecido la visión positivista del documento escrito, enunciando que éste es el reflejo del hecho histórico y la sociedad. Donde hoy sabemos que todo documento merece y es

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 19

¹⁹⁵ Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones*, vol. XX, núm. 77, invierno 1999, p. 17.

necesario aplicar un análisis y reflexión que profundice en cualquier estudio sin perder el objetivo de la investigación emprendida, marcando un tiempo y una intencionalidad. No siempre hay una imagen establecida para cada hecho histórico pero la construcción de la narración histórica repercute en el imaginario particular del investigador o lector; y por supuesto que al interior nuestro se construye una imagen cercana, y dependiendo de la información contenida en nuestro cerebro –el conocimiento-, esa imagen interior se irá acercando a algo congruente o universal.

Las imágenes deben ser leídas de una manera diferente a los documentos, habrá en estas representaciones que ir aislando su iconografía, más que comprender su totalidad de elementos integrados en ellas¹⁹⁶. Lo más recurrente en esta línea de investigación son las representaciones pictóricas de los santos, y ahí la iconografía está presente para la identificación, la obra, la trascendencia e importancia de los personajes registrados para la Iglesia como dignos de emularse.

En mi particular opinión, un artista pictórico que fue acertado en la muestra de elementos, iconos o símbolos en su obra es Caravaggio y me refiero en específico a su cuadro “Las siete obras de misericordia”, conteniendo una riqueza y fácil comprensión para los cristianos. El mensaje para los fieles es claro de identificar cuando la información, obtenida a través del catecismo o la asistencia a la celebración de la misa es captada, aunque no siempre es así. El mensaje estuvo ahí para los creyentes y practicantes dentro del catolicismo, aunque hoy sean mensajes universales gracias al conocimiento de la obra de este pintor.

Es necesario, para una atinada comprensión del documento pictórico o imagen, por parte del investigador un conocimiento razonablemente manifiesto, conocer el contexto histórico para poder hacer referencias atinadas de la iconografía representada y ese conocimiento existe en los textos. El cine, pasa por el mismo proceso, el cine expuesto y visto por un público inmerso en su diario acontecer, involucrado con las problemáticas de su sociedad, comprenderá mejor el mensaje del director. En un futuro, la cinta se vuelve documento de corte histórico, que al someterlo a un análisis con fines de investigación, tendrá que verse con el conocimiento del contexto de aquel momento. Por ejemplo: La película *Gladiator*

¹⁹⁶ *Op. Cit.*, p. 2.

(Gladiator), desde el título sabemos que se trata de un hombre que bajo el yugo romano, fue utilizado como elemento lúdico para el pueblo de Roma, pero la mayoría de la gente no relaciona que la palabra “gladiador”, que viene de latín *gladius* que significa espada. Los romanos ponían especial atención a los “presagios”, a esos mensajes que los dioses o la naturaleza comunicaban acerca de un futuro; y en la película lo representa el vuelo de las aves antes a la Batalla con los Germanos, anunciando el triunfo para Máximo (Russell Crowe). Eso no lo dice con palabras la película, esa información ya la obtuvimos de los textos.

Según la Maestra Laura Edith Bonilla, el cine debe de ser analizado con los mismos ojos inquisidores que las imágenes fijas y con un conocimiento previo de lo que se va a establecer como contexto.

El trabajo del historiador al enfrentarse al cine consiste en ver cómo se representa en el cine una época y cuál es el pensamiento de una fracción de la sociedad en un momento histórico determinado. Por ello se requiere de información histórica, económica, social, cultural, política y cinematográfica.¹⁹⁷

El acercamiento de algunos investigadores con perfil de historiador, aun muestran cierta renuencia a la fuente que presento. Tal vez al abordarla se encuentran con cierta desilusión ya que...

Se involucran sin preparación en el estudio de las obras cinematográficas interrogan documentales o noticias filmadas, seguros de que ahí van a encontrar datos precisos y de que, en cierto modo, van a ver ante sus ojos el desarrollo de momentos históricos... [...] los especialistas estiman que no tienen mucho que esperar del cine.¹⁹⁸ Pero también es justo decir que se desarrolla un gusto, aunque al estar con amigos y familiares los enfade uno por tratar de hacer comentarios respecto a “la imagen”.

El cine

Uno de los primeros cuestionamientos que asaltan mi mente es ¿cuándo comienza la industria cinematográfica a asentarse y a producir?

¹⁹⁷ Bonilla, Laura Edith, *El cine como fuente para la historia*, p. 5 Disponible en: <https://es.scribd.com/doc/15764997/El-Cine-como-fuente-para-la-Historia>

¹⁹⁸ Sorlin, Pierre, *El cine, reto para el historiador*, Istor, Revista de Historia Internacional, México, 2005, p.11.

Tengo que dejar en claro que al llegar a nuestro país, este invento no fue visto como algo que engrosaría la lista de diversiones a la que el ser humano hoy se avoca. El Doctor Aurelio de los Reyes en su libro *A cien años de cine mexicano* nos explica que...

...en los círculos intelectuales se le consideró prolongación de la prensa ilustrada y resultado de un experimento científico, acorde con el positivismo de la época: se rechazó el cine argumental porque se consideró que con historias ficticias se engañaría a la gente; el cine era ciencia y en cuanto tal debía mostrar "la verdad".¹⁹⁹

Aquellos intelectuales, sin afán de miras comerciales apelaron a este medio como parte de una formación con información visual. Pero tenemos que reconocer que la faceta comercial con argumentos o situaciones ficticias en pantalla grande ha redituado bastante bien en una industria de la diversión y el entretenimiento.

La información que he obtenido sobre los inicios del cine en México es que hubo producción cinematográfica desde 1896 con las "vistas"²⁰⁰ de don Porfirio Díaz, a quien le correspondió ser el primer actor mexicano²⁰¹.

Por supuesto estas "vistas" carecían de sonido, era un cine mudo y en estas exposiciones se mezcló, con la imagen y a veces en vivo una musicalización o narración de los hechos fotografiados, fue como una incipiente edición.

Sin querer más avanzar en la huella que ha dejado el cine silente y abordar más de lleno lo que compete para mi investigación he de detenerme aquí para hacer una breve reflexión. Revisar el cine silente o mudo ¿es, para cubrir el objetivo de nuestro estudio, una pérdida de tiempo? No lo es, ya que el objetivo es para dejar asentado que en México sí hubo actividad cinematográfica desde los inicios de esta

¹⁹⁹ Reyes, Aurelio de los, *A cien años del cine en México*, IMCINE, INAH, Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, pp. 20-21

²⁰⁰ Así se le nombró a los pequeños fragmentos grabados y proyectados ante una audiencia con interés de difusión y comercial.

²⁰¹ Se puede considerar a Porfirio Díaz como el primer "actor" del cine mexicano. La primera película filmada en nuestro país, *El presidente de la república paseando a caballo en el bosque de Chapultepec (1896)* resultaba indicativa de otra característica del nuevo invento: mostrar a los personajes famosos en sus actividades cotidianas y oficiales. La coronación de Nicolás II de Rusia había inaugurado esta tendencia pocos meses antes. Durante 1896, Bernard y Veyre filmaron unas 35 películas en las ciudades de México, Guadalajara y Veracruz. Entre otras cosas, los franceses mostraron a Díaz en diversos actos, registraron la llegada de la campana de Dolores al Palacio Nacional, y filmaron diversas escenas folclóricas y costumbristas que muestran ya una tendencia hacia el exotismo que acompañaría al cine mexicano a lo largo de su historia. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/primeras.html>

actividad y que en la mayoría de las producciones fue en su mayor proporción hecha por mexicanos que trabajaron en el extranjero, en Hollywood, principalmente.

En 1912, podemos afirmar que la industria cinematográfica emprendió su viaje, con una cinta de los hermanos Alva, dentro de la clasificación de cine silente, *Aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*. Y si buscáramos escenas donde aparecieran iconos, símbolos de un nacionalismo en esta etapa de cine mudo (1916-1930), encontraríamos charros, bailes –como el jarabe, en *El tren fantasma* del año de 1927–, trajes femeninos alusivos a la zona en que se desarrolló la cinta, como en la de *¡Qué viva México!* (1932), de Sergei Eisenstein, película que no se exhibió, pero se editó con música de Mariachi entre otras, hasta el año de 1977²⁰².

Podemos nombrar algunas otras, aunque la temática en esta etapa es variada, como los situaciones delictivas que registró la ciudad de México en 1915, cuando fue asolada por grupos delincuenciales dedicados al saqueo bajo la premisa de buscar armas en casas de gente adinerada, el ejemplo fue *El Automóvil gris* (1919)²⁰³.

Por excelencia, se recurrió al drama doméstico, a lo cotidianamente popular, y aunado...

...al de los amores imposibles o tormentosos; parece que a la gente le gustaba sufrir o llorar. Es importante destacar (de los Reyes nos dice), que *En defensa propia* (1917), esboza el tema de la madre que se desarrollará ampliamente el cine sonoro.²⁰⁴

A esto me refiero cuando menciono que los estereotipos son varios y depende del género, edad y rol familiar se fueron construyendo desde la pantalla “didáctica” del cine. Y que será la misma Sara García (1895-1980)²⁰⁵, quien es parte de esta cinta silente, y una de las que personificó a la madre abnegada dentro del cine sonoro en nuestro país.

²⁰² <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/quevivamexico.html> Consultado diciembre 22, 2017.

²⁰³ Martínez Muñoz, Eduardo, “La Banda del Automóvil Gris. Innovación delictiva o padrino desde el poder” en *Aromas de pólvora quemada. Música y cantos de bandidos* (Fonograma 73), Juan Frajoza (coord.), Fonoteca INAH, México, 2019.

²⁰⁴ Reyes, Aurelio de los, *Op. Cit.*, p. 42.

²⁰⁵ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/defensa.html> Fecha de consulta: diciembre 15, 2017

También el desmoronamiento del honor de la familia, pisoteado por algún militar o aventurero, como se describe en *Santa* (1918), historia tomada y adaptada al cine de la novela que lleva el mismo nombre, escrita por Federico Gamboa.

Es la historia de una puta, –aclara Francisco Sánchez–, La dirigió Antonio Moreno, basándose en el único *Best Seller* del novelista Federico Gamboa, un naturalista a lo Émile Zola que alguna vez confesara melancólicamente en una charla de sobremesa:

–Y pensar que todos estos años he vivido de una mujer de la calle.

–No se preocupe –le contestó el también novelista José Rubén Romero, que estaba a su lado–; Yo siempre he vivido de mi pito.

Se refería a su novela *Pito Pérez*.²⁰⁶

El cine de denuncia dejaba ver la problemática del consumo de drogas en el *Puño de Hierro* (1927) como un problema social; o la producción cinematográfica de una tradición mexicana *Tepeyac* (1917), narración de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, asomándose el tema religioso. Para asomarnos a la temática campirana De los Reyes nos hace ver que...

...por su parte el campo brilló por su ausencia. Ciertamente hubo dos películas que lo trataron *Viaje Redondo* (1919) y *Partida ganada* (1920), sin embargo no sabemos cómo lo abordaron. Por las imágenes que conocemos creemos se trata de asuntos costumbristas; posiblemente la primera sea expresión cinematográfica del género teatral llamado mexicano, derivado del teatro español de género chico; y *Partida ganada* sea sobre las ferias pueblerinas. El problema del campo tratado a fondo se convertía en uno de los “tabúes” del cine mexicano.²⁰⁷

De los Reyes menciona que nuestro cine es descendiente del teatro mexicano, de tintes costumbristas. Y ese teatro mexicano proviene del “teatro español de género chico”. Llama mi atención lo expresado por Francisco R. Agrados, filólogo y helenista español, y que hace una retrospectiva un poco más profunda.

Superando diversos tipos de pre-teatro, surgidos en Europa y en diversas regiones del mundo a partir de rituales miméticos propios de fiestas agrarias destinadas a celebrar y propiciar el comienzo de la buena estación, el teatro griego se ha impuesto en todas partes. Nuestro teatro (español), en sus orígenes, ya enlazó directamente con los griegos, ya lo hizo a través de

²⁰⁶ Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, Conaculta, Cineteca Nacional, JP, México, 2002, p. 17

²⁰⁷ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/defensa.html> Fecha de consulta: diciembre 15, 2017

diversos ecos del mismo en la literatura latina. Y la novela y el cine son, con la mayor frecuencia secuela suya.²⁰⁸

En consecuencia y descendencia parto del teatro griego y continuo con el teatro antiguo, teatro medieval, teatro español que es perceptible...

...por lo que respecta al sainete madrileño y la zarzuela a través del primero [...] incorpora el gusto por el asunto jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos a base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales y cierta gracia verbal [...] De la zarzuela... tomará tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de la acción y la explosión anímica proyectada en la música alegre.²⁰⁹

Presente está también el teatro mexicano y este último de gran influencia para la creación de la Comedia Ranchera ya en el cine. Hay elementos que así se corresponden desde el teatro de Ática. También he identificado que hay elementos que aparecen en la escena basados en ese teatro griego, dentro de la estructura del cine de Comedia Ranchera. Existe el coro (mariachi), el cantante principal (charro cantor), un tema serio pero que se lleva con algunas partes divertidas (trama). El protagonista tiene una contraparte, el antagonista y aquel aparece con un acompañante o patíño (los personajes que realizan un rol de cómico, sin serlo en la trama cinematográfica, sino como escuderos, son el caso como el de Armando Soto La Marina “el chicote” o Fernando Soto “Mantequilla”, Carlos López “Chaflán”, etc.). El conflicto se arregla por parte de un héroe, que en el teatro griego de Tragedia, éste muere para entregar un mensaje al público; en el teatro de Comedia da solución a la problemática y finaliza con una boda o final feliz. Al puro estilo de lo que se conoce como Comedia Ranchera.

Fue hasta 1932, cuando se dio la primera película sonora: *Santa* (1932), dirigida por Antonio Moreno. En realidad esta no fue la primera sonorizada como tal, pero si la que utilizó un sistema de sincronización que fue de calidad y traído a México por los hermanos Rodríguez. Y decimos que no es rigurosamente la primera

²⁰⁸ Rodríguez Adrados, Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, El libro de bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, España, 199, p. 7

²⁰⁹ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Colección Miradas en la Oscuridad. Letras Filmáticas, CUEC, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, E-book, UNAM, México, 2017 p. 53

ya que, en diciembre de 1929 se realiza la primera proyección sonora en el Distrito Federal y meses más tarde se filma *Más fuerte que el deber* (1931), de Rafael Sevilla con el sistema Vitaphone²¹⁰, pero la poca preparación de los proyeccionistas hizo que fuera un desastre²¹¹. La primera película sonora grabada en tierra azteca,

...que incorporó la técnica del sonido directo, grabado en una banda sonora paralela a las imágenes en la misma película y traído de Hollywood por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido muy ligero y práctico.²¹²

A este invento se atribuye el éxito de *Santa* (1932), en donde se utilizó el proceso RCA Photophone. Con esta segunda versión de *Santa*, que se exhibió el 30 de marzo de 1932²¹³ en la ciudad de México, comenzamos con nuestro “cine de mariachi”, porque existe una escena en donde aparece, en una feria, un mariachi tocando *El durazno*, ejecutado por el Mariachi Coculense de Cirilo Marmolejo. Por supuesto es Mariachi del que hoy llamamos tradicional. Es alentador –me imagino que lo es para los que estudiamos el Mariachi–, saber que la primera película con sonido tenía en su contenido una interpretación de Mariachi. Durante este tiempo el cine en México se consolidó con filmes como *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935), ambas de Fernando de Fuentes.

El compadre Mendoza (1933), película alusiva a los tiempos de la Revolución y con la enfática temática del zapatismo, contiene una escena de la soldadesca huertista festejando con mariachi y pulque. Aunque podemos citar otras cintas creadas en esta misma temporalidad o cercana a *Santa*, como: *La mujer del puerto* (1933); *El prisionero 13* (1933) y *¡¡¡Vámonos con Pancho Villa!!!* (1936), en ellas no hay mariachis.

²¹⁰ Sistema donde la proyección se trataba de sincronizar con discos pregrabados.

²¹¹ En 1931, Miguel Contreras Torres filmó la que sería su última película “silente”: *Zítari*. Para la viuda del realizador, el cortometraje fue una prueba de amor que guardó celosamente por varias décadas; para los investigadores fue un título perdido o bien una omisión; y para los restauradores de la Filmoteca de la UNAM, una sorpresa, ya que al revisar la cinta encontraron fragmentos sonoros que empañan la fama de *Santa*, considerada la primera película con sonido en México. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/23587.html>

²¹² <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/sonoro.html> octubre 23, 2011.

²¹³ Fecha en que se exhibió en el Distrito Federal, según Moisés Viñas en su *Índice cronológico del cine mexicano (1896-1992)*, p. 33.

Y ya que el cine es resultado de la tecnología, la cual, se ha designado y adoptado como parte de las actividades en ese ejercicio de un ocio y con fines lúdicos; en su definición como tal qué nos dice. Por supuesto el primer paso es buscar en un Diccionario especializado qué significa la palabra cine:

s. m. 1 Técnica que consiste de una serie de imágenes y de sonidos que producen la impresión de continuidad y movimiento al proyectarse con cierta cadencia cinematográfica.

2 Auditorio en el cual se proyectan películas cinematográficas; cinematógrafo, cinema, sala.

3 Conjunto de actividades relacionadas con la cinematografía o sea la producción, distribución y exhibición.

4 Actividad del que se dedica a hacer películas.

5 Conjunto de películas de un país, de un director, de una época.

6 CINE COMERCIAL. Película de largometraje que se destina a su exhibición en salas de cine comercial con el fin de obtener ganancias.

7 CINE DE ALIENTO. Película en la que en su realización se tiene como objetivo fundamental la función estética del mensaje.

8 CINE DE AUTOR. Creación cinematográfica que realiza y concibe en todos sus aspectos una sola persona con la participación menor de otros técnicos.

9 CINE DE BÚSQUEDA. El que se aparta de un lenguaje cinematográfico tradicional y se caracteriza por una lectura difícil.

10 CINE INDEPENDIENTE. Producción de una película, generalmente de contenido social, que se filma fuera de la industria cinematográfica, experimental.

11 CINE INDUSTRIAL Película que se produce con la intensidad del sistema establecido para la filmación de una película, se exhibe en una sala comercial, con la autorización legal, el financiamiento bancario, la participación de sindicatos y el contrato con el distribuidor.

12 CINE MÓVIL Sistema de transportación de equipo cinematográfico, en vehículos que se adaptan especialmente en su interior para cada uno de los aparatos necesarios durante la filmación.

13 CINE MUDO El que se realiza sin sonido. Manera de clasificar a la producción cinematográfica anterior a los años treinta, época en que el cine se realizaba sin sonido.

14 CINE SONORO Criterio con el que se clasifica la producción cinematográfica de los años treinta en adelante, cuando se incorpora el sonido a la película.²¹⁴

Aunque también existen conceptos emanados de algunos autores que se han dedicado a la investigación o teorización de esta actividad, o personajes como lo fue León Felipe (1884-1968), poeta, emigrado español en los años treinta a México.

²¹⁴ Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, 1ª reimpresión, México, 1994, pp. 43-44. ISBN: 968-837-776-7

Y que definió al cine “como la máquina de contar cuentos”²¹⁵; y lo decía o lo concibió así porque el poeta dijo un día:

Yo necesito la pantalla para hacer mi número... un pequeño cuento que he inventado, y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta. Es un cuento que además de gracia y de suspense (sic) tiene intención y actualidad y podrá ayudarnos a todos a caminar un poco mejor por estas tinieblas que nos circundan. Es un cuento que he compuesto en colaboración con otros tres juglares famosos, mucho más famosos que yo, tal vez los juglares más grandes que ha habido en el mundo... Lo tengo todo, todo... y no me falta más que la pantalla. ¡La pantalla!.. Y no la tendré nunca, porque no pertenezco al sindicato.²¹⁶

Se puede ubicar, una etapa de la vida de México en donde el sindicalismo era una institución sólida y que no permitía ser transgredida en sus estatutos, o sea que a los no afiliados ha determinado gremio o que no le azotaba con sus cuotas sindicales, no tenía cabida en esas actividades que los caracterizaba. Pero el poeta tenía claro el alcance del cine “y quiero que lo oigan en todos los rincones del planeta”. El cine podía ser transmisor de un mensaje, cualquiera que fuera “que además de gracia y de suspense (sic) tiene intención y actualidad y podrá ayudarnos a todos a caminar un poco mejor por estas tinieblas que nos circundan”, era medio de formación, educación, difusión y promoción a todo el mundo. ¡Una excelente vía de propaganda!

Y en cuanto a la filiación sindical, tengo aún el recuerdo de que, –pisando terreno de mi particular interés–, a los mariachis que no estuvieran afiliados a la Asociación Nacional de Actores (ANDA), no se les permitía participar en la industria cinematográfica ni en el Teatro, y en cada estudio de cine o cada teatro había un delegado que daba fe de que los que actuaban estaban reconocidos por ese gremio²¹⁷.

En el libro de Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, encontré otra enunciación que más que definición, engloba las tres características esenciales del cine:

–Intensidad, por la fuerza de las imágenes ligadas a la música,

²¹⁵ Gomezjara, Francisco y Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, SEPSETENTAS N°110, SEP, México, 1973. p. 7.

²¹⁶ <https://lbunuel.blogspot.mx/2016/06/leon-felipe-y-luis-bunuel.html> fecha de consulta: septiembre 24, 2017.

²¹⁷ Entrevista con Miguel Martínez en su casa de Tlalnepantla, Estado de México. Fecha:

- Intimidad, por la forma en que la cámara penetra, aislándonos, en los detalles más ínfimos,
- Ubicuidad, porque nos transporta libremente a través del espacio y el tiempo.²¹⁸

Para Marcel, estos elementos enlizados son la base de que el cine muestre toda esa capacidad estética y comunicativa para llegar al público. Y aunque André Malraux, en su *Esbozo de la psicología del cine*, nos diga que “por una parte, el cine es una industria”, tomando en cuenta las perspectivas o alcances monetarios, generación de empleos que conlleva la actividad industrial; por otra Marcel agrega que “más que su carácter industrial, es su carácter comercial”²¹⁹, refiriéndose a los alcances de comunicación del producto: la película.

Gomezjara y Delia Selene en su *Sociología del cine*, definen a este medio como específico para abordar al público de forma masiva pero también perciben que tiene “otras funciones” y una aspiración a mayores objetivos, aunque no los definan como positivos o negativos a la sociedad. En la primera parte, su postura la empatan a una visión capitalista y de ahí que perciban que las nuevas instituciones sociales y políticas emanadas bajo el abrigo de este modo de producción económico, sean perceptibles de la creación de elementos y agrupaciones como,

...el sindicalismo, el parlamento, el monopolio, la estandarización y el control de la población por medio de la comunicación masiva. De tal modo, que estos medios tienden a convertirse poco a poco en instrumentos de dominación sociopolítica de los poderes económicos, generados por la dominación financiera y su política belicista-militar.²²⁰

Resalto, que la tendencia de los medios de comunicación, fuera el que fuera, manejan ciertas tendencias de apoyo a los grupos del poder en este proceso modernizador. Algunos con ciertas máscaras algunos con clara manifestación de ese apoyo como lo fue en su tiempo, en México, la expuesta por Emilio Azcárraga Milmo, presidente de Televisa hasta su muerte en 1997, donde se declaró “soldado

²¹⁸ Martin, Marcel, *El lenguaje del cine*, Gedisa, México, 2013, p. 12.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 23

²²⁰ *Ibidem*, p. 8.

del PRI”, pero al ver una posible alternancia en el poder, en el año de 1995 cambió sólo un poco la frase a definirse como “soldado del presidente”²²¹.

De la misma manera encontré la posición de un tesista de Comunicación de la Universidad de Las Américas de Puebla, donde el postulante, Luis Arturo Fügemann, nos dice que estudió al cine como industria y mercado, definiéndolo de esta manera:

...el cine es básicamente lo que comunica, no sólo en sus significaciones manifiestas, sino también en las de carácter ideológico, captadas en su sentido real y profundo. Su función como medio de comunicación y difusor de la ideología queda mejor explicada dentro de un contexto marxista. Tomado como un todo, las fuerzas económicas forman lo que Marx denominó la base económica (infraestructura), sobre ésta surge la superestructura, como leyes y reglas políticas de la clase dominante. Así la superestructura evoluciona hacia “la conciencia social” que el marxismo denomina la ideología, cuya función es legitimizar el poder de la clase dominante, así, las películas reafirman (no retan) las ideas dominantes y las creencias de una sociedad. Este factor en apariencia alejado de la definición que buscamos por ahora, repercutirá cuando hablemos del sentido comercial, pues a veces los grupos dominantes son los mismos productores, como el Estado, que define qué ve el público y con qué propósito, ejerciendo cierta censura en la cinematografía.²²²

La posición que toma Luis Arturo Fügemann, es, en mi percepción, atinada ya que el cine como lo percibimos hoy es manifestación plena del concepto de lo industrial y parte del sistema económico capitalista, se ha entendido como parte de la actividad de los hombres de negocios y como buen negocio, el cine siempre ha necesitado de una inversión, en algunos tiempos y lugares el Estado está presente para el apoyo de esta actividad, que por supuesto sus inicios fueron de por parte del capital privado. Para la plena manifestación de esta actividad como en cualquier otra, se debe caer en un marco jurídico, dentro de éste también se manifiesta qué se debe producir y qué se debe ver por parte del público cautivo de una sociedad determinada, así que se trabaja bajo clasificaciones (niños, adolescentes y adultos).

²²¹ Fernández, Claudia y Andrew Paxman, *El Tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, Grijalbo, México, 2013, p. 38-39

²²² Fügemann, Luis Arturo, “Hacia una definición de cine”, en *Tesis: Análisis estructural comparativo de las películas Down with love y Ladies’ Night*, UDLAP, Cholula, Puebla, 2005, s/p. Tesis digitales: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fugemann_o_la/ Fecha de consulta: septiembre 25, 2017.

Plantando determinadas ideas y comportamientos transmitidos a través de la pantalla.

Desde la década de los años diez, se había concebido elaborar un programa propagandístico *avant la lettre*: Victoriano Huerta promulgó el primer reglamento cinematográfico publicado en el *Diario Oficial* entre 1913 y 1914. Años después, Venustiano Carranza añadió un Consejo de Censura dependiente de la Secretaría de Gobernación que entró en funciones a partir de 1919. Esto confirma que “el régimen sí usó los medios masivos de comunicación con el mismo entusiasmo con el que anteriormente había recurrido al periódico, el cartel, la pintura mural, la literatura y –muy tempranamente– la radio”.²²³

Dentro de las potestades del Estado era la regulación de esta manifestación cultural en su faceta de moderador e impulsor de una moral afín a los tiempos y su preconcebida sociedad. Desde el periodo cardenista, y como ya se tocó en el capítulo anterior, se creó el...

El DAPP (Dirección Autónoma de Prensa y Propaganda), funcionó como un instrumento de censura gubernamental que tuvo su primer impacto en la cinematografía, la cual se inclinó a elaborar o permitir relatos fílmicos tradicionales “como un refrendo de la moral porfiriana”. Con la ayuda de un marco legal, Cárdenas se *autoconcedió* facultades estratégicas para el manejo, orientación y dirección no sólo del cine, sino de la propaganda en general. La censura estaba destinada “a salvaguardar los valores nacionales y a fomentar la unidad en torno al proyecto político del cardenismo”.²²⁴

Pero las relaciones entre el cine y la historia son diversas, y según Antonio Costa, historiador abocado al estudio del cine, pueden esquematizarse así:

- a) La historia **del** cine: de ella se ocupa la historiografía cinematográfica. Se trata, por consiguiente, de una disciplina con una metodología y objeto de investigación propios, exactamente igual que otras historias parciales (historia de la literatura, de la arquitectura, del teatro, etc.)
- b) La historia **en el** cine; las películas, dado que pueden ser fuentes de documentación histórica y medios de representación de la historia, constituyen un objeto de especial interés para los historiadores que las consulten junto con otras fuentes de información.
- c) El cine en la historia; dado que las películas pueden asumir un importante papel en el campo de la propaganda política, en la difusión de una ideología, a menudo se establecen relaciones muy estrechas entre el cine y el contexto

²²³ Cruz Porchini, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a fines del cardenismo 1937-1940*, Secretaría de Relaciones Culturales, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2016, p.27

²²⁴ *Ibidem*, p. 27.

sociopolítico en el que surge y sobre el cual puede ejercer una influencia en modo alguna secundaria.²²⁵

En lo que respecta a la enunciación de Antonio Costa y referente al objetivo de mi trabajo, el inciso “C” es el que mejor describe la línea a seguir. Del mismo modo, y acorde a lo que nos dice Fügemann, coincide también con Acosta en su inciso “C”, es que el cine sí tiene repercusión en la ideología del asiduo público a esta “sana” diversión.

Así que puedo afirmar que mi estudio y para el logro de mi objetivo, que es la utilización del grupo Mariachi a través del cine, como respaldo al nacionalismo emitido desde el Estado mexicano; y en consecuencia, marcar una presencia dentro de una estrategia diplomática internacional premeditada, sí es conveniente ya que el estudio parte de esa mentalidad que va,

...siempre vinculada al estudio de los lugares y los medios de producción. El cine puede ser ideal para estos estudios, porque como tal, y para funcionar, indaga sobre las mentalidades. La imagen en movimiento genera, por razones culturales y de experiencia vivida, la percepción de la vida. Esto hace diferente a la imagen de otras artes, aquí está la fuerza del cine, ya que apela a las emociones, así que se propone al entretenimiento, de ahí el impacto del medio en la sociedad, y que podamos entender por qué Giovanni Sartori dice que la imagen es emoción.²²⁶

Y aunque la emoción no se remite a una cuantificación real, si se hace presente en lo que podemos denominar como “representación social”. Cuántos mexicanos lejos de su territorio, al escuchar el sonido de los primeros compases emitidos por un mariachi, sueltan un grito o cantan determinada canción, acompañados de un tequila aunque se los vendan a precio dólar en cualquier parte del mundo, aunque no les guste escuchar esta música en México, así que...

Los estudios de cine también se pueden encaminar hacia los efectos que este último produce en la sociedad. Uno de ellos es la representación que las masas hacen de un acontecimiento o situación a partir de lo observado en el cine, es decir, hay que estudiar los efectos culturales que se producen a partir de la experiencia de la observación cinematográfica. Todo esto es tema de interés para el historiador, tanto como la de los grandes acontecimientos de la vida política y de los conflictos ideológicos.²²⁷

²²⁵ Costa Antonio, *Saber ver el cine*, Barcelona, Piados, 1988, p. 31.

²²⁶ Bonilla de León, *Op. Cit.*, p. 3

²²⁷ *Idem*, p. 3.

El trato del cine en el acercamiento del historiador no es tema “chico”, tiene sus *bemoles*, ya que ha demostrado ser un enorme instrumento de influencia y por supuesto de creación de tradiciones y costumbres, aunque también haría falta un estudio sobre la influencia de la televisión que parece ser más palpable y a veces hasta “cínica”. Pero este otro medio de comunicación no lo volveré a mencionar, en la medida de lo posible ya que rebasa, en esta ocasión, los límites de mi investigación y es parte de esa decadencia de la industria fílmica nacional a finales de los cincuenta.

Muy aparte de lo que sí nos diga una definición de lo qué es el cine, sí alcanzo a ver que a través de él es que se manifiesta de forma masiva, dirigida no exactamente para la élite pero reconocido por estos, un mensaje premeditado y construido de fácil asimilación. Asimismo, en el cine se puede retratar mucho de la vida social de un pueblo o nación, dejándonos ver por la gente de fuera en nuestro caso, hasta de una forma exótica, siendo el caso del charro y el mariachi. Y en detalle nos vemos a nosotros mismos. No quiero dejar fuera, como lo mencioné arriba, toda la gama sentimental que desatan los trabajos cinematográficos y con los cuales muchos se identifican creando lazos de pertenencia.

La cinematografía a la que debo acudir para saldar todos los cuestionamientos que vayan surgiendo, la encontré en la Cineteca Nacional en la ciudad de México. Existen las fichas técnicas y referencias necesarias que utilizaré de entrada y haré la revisión de estos filmes que se encuentran en la videoteca del recinto citado. También tengo algunas de ellos los cuales he ido coleccionando a través de algunos años, primeramente adquiridos por mi gusto al cine nacional, otra por mi interés al querer acercarme a él como objeto de estudio, y en los últimos años, por la búsqueda de un “cine de mariachi”. La cineteca me ha ofrecido bibliografía especializada al ir a consultarla y que pude ir fotografiando según mis requerimientos.

¿Existe un cine de mariachi?

En la idea de establecer géneros desde la misma cúpula de cineastas, no existe el término de “Cine de Mariachi”, tal vez se le ha llamado “Cine de Charros” pero ahora

sabemos que un Mariachi no es lo mismo que un Charro. Hay una enorme diferencia, casi del tamaño de un caballo. Existe los filmes en contexto rural y urbano, diferencia de entorno más no siempre de figuras del cine y para la siguiente parte del trabajo, acotar la muestra cinematográfica para ejemplificar cada ambiente fue lo más sensato pero muy difícil ya que ni los mismos estudiosos recomiendan una que cubra toda la gama de elementos nacionalistas. Claro que de entrada me pregunté si, ¿Existe en la cinematografía nacional un film con características específicas moldeadora de estereotipo nacional a partir del entorno rural o urbano? Ahora puedo enunciar que no hay una, son muchas las que pueden ser referente de uno u otro ambiente, según el interés específico del investigado y hacia donde se decante. ¿Qué género es al que recurre el cine nacional para vincular la presencia escénica del mariachi y su repertorio musical? La respuesta fue, de entrada obvia, La Comedia Ranchera en su instauración con la película *Allá en el Rancho Grande* (1936), fue la que inauguró este género cinematográfico...

...cuyas originales convenciones lo hacen genuinamente nacional. La tímida rivalidad del patrón con el capataz por una belleza del lugar, [...] los sentimientos y aspiraciones de un ranchero risueño [...] se convirtieron en el sólido tronco de un árbol genealógico con infinitas ramificaciones... Alimentada con vernáculos canciones, amables cuadros de costumbres rurales y un humor muy simple, la comedia ranchera alcanza con rapidez popularidad continental. Su curiosa y ben un principio inofensiva manera de mistificar la provincia y la vida campesina la convierten, hasta la actualidad y con un desarrollo muy limitado, vergonzantemente, en el cine mexicano por excelencia o por lo menos en el género más abundante.²²⁸

Ayala Blanco, nos menciona que la comedia ranchera nace como un género paródico, “es la versión libre y chusca de una obra teatral de Joaquín Dicenta. He aquí la primera de las fuentes del género: la parodia del drama español en principios de siglo”.²²⁹ Así que nuestro cine en este género es un cine “costumbrista”. Tengo que agregar que esta película es la pionera para seguir una receta para la elaboración de estos cuadros costumbristas mexicanos pero en lo que respecta al Mariachi, no hay Mariachi. Los números musicales son ejecutados o acompañados

²²⁸ Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Colección Miradas en la Oscuridad. Letras Filmáticas, CUEC, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, E-book, UNAM, México, 2017 p. 53

²²⁹ *Ibidem*.

con tríos rancheros: Las mañanitas solo se oye un violín y lo acompaña una guitarra sin canto; todas las demás: *Allá en el Rancho Grande, Presumida, Lucha María, Por ti aprendí a querer, Amanecer ranchero, Coplas de Huapango, La canción Mixteca y El Jarabe Tapatío*, este último lo ejecutan dos tríos rancheros: Las Tariácuris y Los Murciélagos, se escuchan entre las guitarras una mandolina que es la que lleva la melodía. Así se inaugura una larga y segura fórmula para hacer dinero, a lo que llamó Monsiváis, “Un género populista chovinista de la derecha...Contra la reforma agraria cardenista se promulga una utopía azucarada...un Edén aún intacto, la figura simpática y humana del hacendado, el gracioso servilismo de los peones, la ronda incansable de palenques y guitarras. La hacienda porfirista como eterno Rancho Grande”.²³⁰

Esta cinta se dio en 1936, el escenario mundial se llenó de vientos de guerra en Europa, pero y aquí se marcó la coyuntura para el cine nacional. La entrada de los Estados Unidos al conflicto, no le permitió seguir mirando a esa industria, pero hubo inversionistas que mirarían a México con buenos ojos para la conquista del cine en español, descartando a Argentina que también tenía una industria propia. El país austral se declaró como país neutral y no se alineó a Estados Unidos y no permitieron su desarrollo filmográfico. Ahora los productores mexicanos tendrían los recursos para construir grandes proyectos para la pantalla.

Por supuesto no existe una catalogación sobre este término que utilizo, entonces se debe definir. El “Cine de mariachi”, en su parte musical-escenográfica debe aparecer el grupo músico-vocal que ya conocemos. Éste que se conforma de tres o cuatro elementos-músicos, vistan a la usanza de sus lugares de origen, su dotación instrumental sea cordófono y que en algunas áreas, como en los Altos de Jalisco y parte de la zona de Zacatecas, porten una tambora o instrumento de percusión; que en la Tierra Caliente vengán ejecutando un arpa “grande” y que en ciertas piezas la tamboreen; que tal vez al norte del país, se acompañen con algún clarinete. Grupos con vestimenta muy local, no específicamente de huaraches, de manta y sombrero de sollate; con repertorio musical muy regional o local o sea con tintes rurales, que en su mayoría sean *sones*. Y que algunos aparecen en la pantalla

²³⁰ *Historia General de México*, Daniel Cosío (coord.), Vol. II, El Colegio de México, México, 1981, p. 1515

como por ejemplo *El Rebozo de Soledad* (1952) de Roberto Gavaldón con músicos de Tierra Caliente, grupo de Arpa Grande, donde participó Antonio Ribera Maciel; *Pueblerina* (1948), de Emilio Fernández y que aparecen Andres Huesca y sus Costeños, tocando “El Palomo”.

La otra variación a la escena, es la visualización del mariachi denominado moderno, comercial o nacionalista. Este grupo se hizo presente en las ciudades de nuestro país a mediados de los veinte, y fueron llamados músicos de la legua, ambulantes tocando de cantina en cantina y con el tiempo su dotación instrumental insertó la trompeta, que en un inicio fue el llamado cornetín, un poco más pequeño y de un sonido más rasposo, palabra utilizada por Miguel Martínez, padre de la trompeta mariachera. Su vestimenta: traje de charro. Su repertorio comenzó por esos *sones* que ejecutan en sus lugares de origen, que en su gran mayoría de origen anónimo y se acrecentó con el paso del tiempo y la presencia de compositores como Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Juan Zaízar, Rubén Fuentes entre otros que escribieron este tipo de música para los filmes con tintes rurales. José Alfredo Jiménez, compositor guanajuatense emigrado a la ciudad de México, presente desde mediados de los cincuenta compuso, muy a su estilo y método –ya que él no era músico-, mucha música que enriqueció una enorme variedad de películas y llevó a la fama a los cantantes que fueron apareciendo en el cine.

De hecho en la clasificación propuesta de “cine de mariachi” que hago, debo insertar las películas donde el llamado “charro cantor”, aunque no se presente con un grupo de mariachi precediéndolo, sea tomado en cuenta para esa historia cuantitativa que nos dará como resultado, –basada en estos compositores y su lírica–, la influencia del cine a través de sus canciones, percibiendo una representación social en la pantalla que fue y sigue siendo imitada por un enorme grueso de la población.

De este modo el “cine de mariachi” contendrá a los grupos musicales presentes en escena, –rurales o urbanos–; repertorio de *sones* –en su mayoría anónimos–, y repertorio de compositores que en su mayoría trabajaron por encargo, con fines cinematográficos (lírica). Todo esto con la intención de encontrar cintas que sean características de este tipo de cine que traigo a investigación, analizar y

reconstruir ese discurso nacionalista que pudo ser percibido en el extranjero, manifiesto en nuestro cine.

Análisis del “documento”

En este apartado decidí incrustar el análisis de tres filmes mexicanos contenidos en la temporalidad que manejo. Inicio con la película de *Así es mi tierra* de Arcady Boytler (1937); para los cuarenta *El Peñón de las Ánimas* (1942) de Miguel Zacarías; y para los cincuenta *Necesito dinero* También de Zacarías (1953).

Primeramente, la información irá a manera de ficha técnica, datos de la película que tampoco son tan abundantes y la música, canciones y aparición de los grupos musicales incluyendo al mariachi. Al final se va dando una serie de datos tentativos a formar una conclusión. Esencialmente esta parte de mi estudio, recurro a la filmografía en la periodicidad de 1938-1958, como lo mencioné arriba, ya que deseo apreciar, recuperar y mostrar la presencia del mariachi en las cintas que tomaré de muestra. Ya que intuyo que el Mariachi no es un simple ornamento en la pantalla.

De esta manera, en la sugerencia de la elección de material de muestra de casi más de trescientas películas en la mencionada etapa, se eligen una por década (1930, 1940 y 1950). La primera, en los treinta una que me parece el lazo de ese movimiento revolucionario y acompañado de los elementos de formación de estereotipos es la película de *¡Así es mi tierra!* protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas”, en sus inicios.

Año: 1937. Director: Arcady Boytler (Cisa); Guion de Arcady Boytler, sobre argumento: Enrique Uthoff. Protagonistas: Mario Moreno “Cantinflas”, Manuel Medel, Antonio R. Frausto, Mercedes Soler, Juan José Martínez Casado. Género: Comedia.

Sinopsis. La cinta comienza con una cortinilla ubicando al espectador en el año de 1916, mostrando a un general revolucionario (Antonio Frausto), del cual nunca se dice su nombre, que vuelve con sus tropas a su pueblo y se interesa en la joven Chabela (Mercedes Soler), novia del ranchero Filomeno. El lugareño *Tejón* (Cantinflas) y Procopio (Manuel Medel), lugarteniente del general, se disputan el

amor de Chole, una pueblerina local. El padre de Chabela y un compadre del general quieren eliminar a éste y a un licenciado que lo acompaña, pero los oye Procopio y los denuncia. El rancharo se fuga con Chabela para escapar del general y él manda perseguirlos, pero al capturar a los novios nota que no es tan fácil hacerla suya, así que los libera y decide volver a la Revolución. El *Tejón* se incorpora a su tropa y se hace amigo de Procopio después de que ambos salen heridos de un jaripeo, con la clara intención de compartir a Chole, que va siguiendo a Procopio.

Música a cargo de Tata Nacho en la interpretación de los grupos:

“Las cancioneras del bajío”

“Mariachi Silvestre Vargas”

“Trío Tariácuris”

“Trío los Calaveras”

“Niños cancioneros *Curripipis*”

Números musicales y aparición del mariachi: El primer número musical que aparece en el film es “Serenata” de Tata Nacho en la ventana de Chabela; y posteriormente ellos mismos en la “Serenata al general”, la cuales fueron interpretada por el trío “Los Tariácuris”, ellos son los que interpretan las dos canciones y van vestidos de Charros. No hay cantante individual.

El tercer número en el filme: Cantinflas con la canción del “Cocol”, de las pocas películas donde canta con guitarra en mano, ya que se la quita a un integrante del trío y cantó bastante mal por cierto, pero era Cantinflas.

En la fiesta aparece el Mariachi de Silvestre Vargas, aún no llamado Mariachi Vargas de Tecalitlán, tocando el son del “Pajarito”, hay una toma a primer cuadro de Silvestre Vargas. Después “Me compraste un violín”, otro sonailable, y que es bailado en la fiesta. Silvestre Vargas siempre tuvo la intuición de saber dónde pararse para ser fotografiado por la cámara. Y cuando el general (Antonio R. Frausto) hace un brindis, el mariachi siempre está detrás de este y Vargas siempre presente; y al terminar el brindis tocan una fanfarria. Como siguiente número musical aparecen los “*Niños cancioneros Curripipis*”, un dueto de infantiles acompañados de sus guitarras.

La fiesta sigue y se sigue escuchando la música ejecutada por el mariachi, tocaban “La Serenata al General”, que por supuesto se escucha más alegre yailable. No en la rítmica que sonó en la noche que le fue ofrecida al mismo general con Trío Ranchero, aunque al reproducirla pieza pareciera que está corriendo a mayores revoluciones, las voces se perciben como las voces de las famosas ardillitas de Lalo Guerrero.

Elemento amenizador y marcando el evento en su parte festiva e importante, vemos al Mariachi. La apariencia del grupo es totalmente anacrónica, según la cronología de la cinta, ya que al inicio se ve una cortinilla que habla que es el año 1916, y aunque la cinta es de 1937, si recordamos que el Mariachi en Garibaldi se uniformó hasta los años cincuenta, lo que deberíamos de ver es un grupo de Mariachi de una zona rural, de la tendencia del Tradicional. Me parece que el Mariachi aparece como esa parte reivindicadora que hace la Revolución en la figura del general, pero al llevar el atuendo charro, dan la idea que ese grupo tiene una tradición tal cual se ve desde los momentos de la guerra, lo cual no es cierto, pero en un proceso de modernización cuando menos en lo visual ya que el repertorio aunque dirigidos por Tata Nacho pertenece, de quien son las piezas cantadas por los tríos, en lo que respecta al Mariachi está apegado a los *sones*. Por lo que respecta a la película, en toda ella siempre aparecen charros, serenatas y fiesta; uno que otro “catrincito” y Cantinflas dejó de ser el “peladito” de la ciudad, ahora vestido de mozo de campo, es el “peladito” campirano.

La segunda década será cubierta por *El peñón de las ánimas*, con Jorge Negrete y María Félix en su debut como actriz.

Año: 1942. Director Miguel Zacarías (Grovas). Guion Miguel Zacarías. Elenco: Jorge Negrete, María Félix, René Cardona, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, Virginia Manzano, Conchita Gentil Arcos, Manuel Dondé. Género: Drama.

Sinopsis: Don Braulio (Miguel Ángel Ferriz) recuerda a sus nietos Felipe (Carlos López Moctezuma) y Manuel (Rene Cardona Jr.) que deben acabar con Fernando (Jorge Negrete), el último de los Iturriaga. Llega de España Ángela (María Félix), hermana de Felipe y novia en la infancia de Manuel, pero ahora se enamora

de Fernando, aunque cuando sabe que se trata de un Iturriaga duda en corresponderle. Finalmente se decide sin que le importen las consecuencias: Manuel lo sabe y los defiende de Felipe y los ayuda a escapar. El abuelo y su gente los persiguen y les disparan cayendo herida Ángela, quien muere en brazos de Fernando y Manuel mata a Fernando y carga a Ángela y se arroja al Peñón de las Ánimas.

Es evidente que la película resalta el comportamiento de los personajes del ambiente rural pero de una clase alta, de hacendados donde el honor, la valentía, el orgullo y el respeto son manifiestas en este filme. Que también está llena de charros, mujeres bellas, Mariachi, canciones y tequila. Aquí sí hay mariachi, todos los elementos nacionalistas aparecen en pantalla. La trama se desarrolló, según el argumento, en la zona de Los Altos de Jalisco²³¹ (aunque la información nos diga que se filmó en El Peñón de los Baños en lo que hoy es el Aeropuerto “Benito Juárez” de la Ciudad de México). Donde el amor de Ángela y Fernando es un amor imposible que culmina en la muerte de los dos descendientes más jóvenes de las familias, los Valdivia y los Iturriaga, que en este caso son antagónicas –a la pura usanza Shakespiriana, como en Romeo y Julieta entre Montescos y Capuletos, pero en Los Altos de Jalisco, no en Verona– donde la *Vendetta* se hereda y se cumple. Esta cinta, no cabe en la clasificación de Comedia Ranchera, más bien sería una Tragedia Ranchera; aunque yo haya escrito arriba que es difícil encontrar la cinta icónica y que sea referente de “lo mexicano” en la pantalla, en mi opinión para mí, esta lo es. La parte visual no sería tan diferentes de tantas que se hicieron pero en su parte música, se nota la diferencia. Explico: ya mencioné que hay investigadores dedicados a la temática del Mariachi desde hace veinticinco años, “no, menos, como treinta”. Y hasta hoy, en el año 2019, no hay prueba, documento, piedra o vestigio arqueológico que diga que el Mariachi es de Cocula. Hay una canción, compuesta por Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, que fue hecha por encargo para esta película: Cocula. De ella emanó la idea de que el Mariachi es de Cocula, pues esa parte es otro análisis ahora de su discurso lírico.

²³¹ <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/282078.html> Consultado agosto 19, 2019.

Manuel Esperón y Ernesto Cortázar trabajaban para la música de *El Peñón de las ánimas*, que marcaría el debut de María Félix en el cine Nacional. Silvestre Vargas andaba por ahí porque su Mariachi el Vargas de Tecalitlán, que aún andaba sin trompeta, y fundado en 1896, formó parte del elenco musical del filme, junto con Los tres Calaveras (y el Tapatío de José Marmolejo).

La película es importante porque hubo música compuesta por estos dos autores que sirvió para afianzar la construcción de estereotipos y dejar ver a México y al mexicano ante el mundo. Canciones como El mexicano, y Cocula, de donde se toma mucha gente para decir que el origen del mariachi es esta población.

Escuchó Silvestre Vargas la letra que decía: “De Cocula es el Mariachi de Tepatitlán los sones...” No decía Tecalitlán.

A ver, reflexionemos. ¿Por qué la letra decía eso? ¿Los autores que sabían del mariachi? Primeramente, de ellos ninguno había nacido en Jalisco, Cortázar era de Tampico, Tamaulipas. Esperón nació en la colonia Guerrero de la CDMX. Lo que los autores sabían era que en el Distrito Federal los mariachis estaban en Garibaldi, en el Tenampa, estamos más o menos ubicados en 1941.

En el Tenampa, había grupos de mariachi, que decían proceder de Cocula, Jalisco. Y aunque no fueran de Cocula decían que eran coculenses ya que su fama se basaba en que en el Tenampa se encontraba lo auténtico de Jalisco: La birria, el ponche de granada y los mariachis, el cuadro jalisciense estaba completo, y esto era lo que ofrecía ese lugar chico no muy limpio a partir de 1925, y el primer grupo que tocó ahí fue el Mariachi Coculense de Concepción “Concho” Andrade compadre de Juan Ignacio Hernández, dueño y fundador del Tenampa.

Por supuesto, había grupos en la calle. Por otra parte la canción de Cocula fue por encargo y según la trama, ésta se desarrolla en la zona de los Altos de Jalisco, de hecho dentro de la misma película hay una canción que lleva ese nombre: cantada por Jorge Negrete, y es el número musical clímax de la película, que canta y reclama la patria chica, lo local, que por supuesto se enaltece, porque también es Jalisco.

Los Altos de Jalisco
Esos altos de Jalisco
¡qué bonitos!

que *rechula* es esta tierra
donde yo mero nací.

Donde tengo yo una novia
que en la pila del bautismo
al echarle agua bendita
la guardaron para mí.

Soy alteño de los buenos
por derecho
y cuando hablo de mi tierra
se me ensancha el corazón.

Y un orgullo que me llena
que no me cabe en el pecho
y por eso satisfecho
yo le canto a mi región.

¡Ay! los altos de Jalisco
es mi tierra, tierra linda
puritito corazón
tierra linda, tierra de hombres
toda mi alma tierra mía
yo te doy en mi canción.

Las mujeres de mi tierra

¡qué mujeres!
si por algo Dios dispuso
que nacieran por aquí.
Y les dio como permiso
ser bonitas como flores
pa' que de ellas escogiera
la más linda para mí.

A buscarla yo he venido
porque es mía
a entregarle toda mi alma
y a llorar por su crueldad.
A saber si ella me quiere
como me juro aquel día
y a decirle que es mi reina
que jamás podré olvidar.

¡Ay! los altos de Jalisco
es mi tierra, tierra linda
puritito corazón
tierra linda, tierra de hombres
toda mi alma tierra mía
yo te doy en mi canción.²³²

Bueno, hasta aquí podemos asumir, que los autores no pertenecían a la tradición ni a la cultura del occidente ni del bajío pero sí que sabían que los mariachis estaban en Garibaldi, en el Tenampa, y que esos mariachis eran de Cocula; además la temática de la música debe oscilar sobre el área de Los Altos. Y la población de Tepatitlán se encuentra en esta zona, en Los Altos. Recordemos la primera estrofa de la canción de Cocula:

En su primera estrofa dice:

De esa tierra de Cocula/ que es el alma del mariachi/ vengo yo con mi cantar/voy camino a Aguascalientes a la feria de san Marcos a ver lo qué puedo hallar.

El Estribillo:

²³² <https://lyricstranslate.com>

De Cocula es el Mariachi de Tepatitlán los sones/ De San Pedro su cantar de Tequila su mezcal /y los machos de Jalisco afamados por entrones por eso traen pantalones.

Aquí es donde aparece Silvestre Vargas, que le dice a Esperón que por qué le puso Tepatitlán, “ese pueblo nadie lo conoce, por qué no le pone mejor Tecalitlán, suena casi igual. Ya ve que nosotros somos de Tecalitlán y tocamos los sones muy bonito, o ¿no?”²³³

Vargas estuvo insistiendo como cuchillito de palo y fastidió tanto a Cortázar y a Esperón que le cambiaron a Tecalitlán. Hoy la canción dice:

De Cocula es el mariachi/ de Tecalitlán los sones...

De este modo quedó escrito, no sé si sobre una mesa o en el atril de un piano, en una canción el rito fundacional que el Mariachi es originario de Cocula... y ¡de Tecalitlán los sones!

El mismo caso es la canción de Juan Gabriel, en su canción Fiesta Mexicana donde en su letra pregunta:

¿Qué quiere decir mariachi, quién me lo puede decir?

Quiere decir día de fiesta en la lengua otomí

En este caso en un recurso lírico alejado totalmente de una investigación seria.

La tercera canción de esta misma película es la de “**El Mexicano**”:

*Yo soy mexicano, mi tierra es bravía,
palabra de macho que no hay otra tierra
más linda y más brava que la tierra mía*

Yo soy mexicano y a orgullo lo tengo,
nacé despreciando la vida y la muerte
y si echo bravatas, también las sostengo

Mi orgullo es ser charro, valiente y braga'o,
traer mi sombrero con plata borda'o,
que *naiden* me diga que soy un raja'o

Correr mi caballo, en pelo monta'o,
pero más que todo seré enamora'o

²³³ Entrevista a Víctor Cárdenas “El Pato”, vihuelista del Mariachi Vargas durante cincuenta años, octubre, 6, 2016.

yo soy mexicano muy atravesao

Yo soy mexicano por suerte mía,
la vida ha querido que por todas partes
se me reconozca por mi valentía

Yo soy mexicano, de *naiden* me fío
y como Cuauhtémoc cuando estoy sufriendo,
mejor que rajarme, me aguanto y me río

Me gusta el sombrero echado de la'o
pistola que tenga cacha de pela'o,
fumar en hojita tabaco pica'o,
jugar a los gallos, saberme afama'o
pero más que todo ser enamora'o

Yo soy mexicano muy atravesao²³⁴

La lírica, nos permite hacernos una imagen en la mente de lo que versa, aunque no lo veamos. Parte de lo que es la patria, no es cualquier tierra, región o espacio, es la más linda y bravía. Se enaltece ese orgullo, la relación que el mexicano tiene con la muerte. “Es hablador pero sostenedor”, es charro y todas sus connotaciones, enamorado, valiente, con un porte especial. Miguel Martínez, platicaba que las composiciones para que fueran populares debían escribirse con el léxico del pueblo, la'o, afama'o, atravesao, no son errores gramaticales, “naiden” lo reclama. Y algo especial, que no tan sólo se recurre a la imagen del charro mestizo, también traen la figura inmutable y estoica en el mito, del último Tlatoani: mejor que rajarse, me aguanto y me río. Enaltece su ascendencia, la raíz indígena.

La película es una de las más valiosas piezas que conjugan los iconos visuales, tangibles con los intangibles, la lírica de sus canciones describiendo qué es “lo mexicano”.

Y en la tercer década la elección fue *Necesito dinero*, con Pedro Infante y Sara Montiel, esto ya en un entorno urbano y todo lo que conlleva la vida de una familia sin cabeza de familia patriarcal y los deseos de un humilde mecánico por obtener el cariño de una mujer que lo quiere es salir de ese ambiente de pobreza.

²³⁴ <https://lyricstranslate.com> Consultado agosto 20, 2019.

Escrita por Edmundo Báez y Miguel Zacarías dirigida por éste último y protagonizada por Pedro Infante, Sara Montiel e Irma Dorantes y se estrenó el 1° de enero de 1952.

Sinopsis: Inicia mostrando la activa vida de un taller mecánico, bastante amplio y todos sus trabajadores contentos, bromeando y silbando al trabajar. Dicho taller está ubicado en un sótano y a través de las ventanas sólo ven de las rodillas para abajo. Así Manuel (Pedro Infante) ha conocido a María Teresa o la “Zapatitos” (Sarita Montiel); con quien tiene su primer encuentro cuando él va de regreso al taller, después de entregar un carro ya reparado, aborda el camión y cae dentro del mismo, reconociendo los zapatos y pantorrillas de la chica, el encuentro no fue grato para ella y baja del autobús, él la sigue hasta su casa y se da cuenta de que ahí mismo están alquilando un cuarto para “caballero decente” y quién más decente que él.

Trata de conseguir dinero para patentar un acumulador, invento suyo, y es aconsejado por sus amigos para asistir a un concurso de aficionados y a una pelea de box de las cuales si sale triunfante de los dos eventos conseguiría mil pesos de cada uno. Sólo del box cobra, ya que del concurso de aficionados, que fue visto por la familia de María Teresa por la televisión, -que consiguen los amigos mecánicos de Manuel, argumentando una descompostura del camión de reparto-, no ganó. Al curarlo María Teresa de sus golpes secuelas del box, acepta salir con él y todo va bien hasta que al regresar a casa se encuentra con la visita de la hermana que vivía en Celaya y su marido, los cuales se van a divorciar.

Decepcionada, desea salir de la pobreza, al precio que sea, acepta la invitación de José Antonio, un hombre con mucho dinero y que cada jueves le envía una orquídea a su casa, Manuel al saber esto corre a la florería y pide una docena, al saber el precio, que es de setecientos veinte pesos, a razón de sesenta pesos cada una, se va de espaldas y llega a la conclusión de que tiene que trabajar muy duro para darle eso que se merece María Teresa. José Antonio ha amasado su fortuna a través del contrabando y se burla de las mujeres que conquista. “La Zapatitos” lo conoció en la joyería que trabaja y no sabe a lo que se dedica, de ese modo acepta salir con él. Manuel aparece en el cabaret donde se fueron a bailar y

le reclama su proceder, le deja la cartera donde trae cien mil pesos que se encontró en el taxi que andaba ruleteando, dinero que había perdido uno de sus clientes y amigo, empleado de un banco. Al salir del lugar y después de una riña entre Manuel y José Antonio, María Teresa es llevada a un departamento y ahí José Antonio trata de seducirla, pero es interrumpido por su amante anterior y el momento es aprovechado por “La Zapatitos” para escapar. Al entrar a su casa busca a Manuel que va llegando, pero no se percatan de que éste no entra y prefiere escuchar detrás de la puerta lo que dicen. Se dan cuenta que la cartera está llena de dinero y ella se culpa porque piensa que lo ha empujado a robar. Él interrumpe las conjeturas y dice que el dinero no es suyo y que hay que devolverlo. Fundiéndose en el beso final.

Existen diálogos donde se expresa que no se debe salir de pobres con malos comportamientos, que prefieren el trabajo, aunque se tarden más y aunque se tenga que estudiar por las noches, el comportamiento moral prevalece. Asimismo, a lo largo de la película, aparecen otros elementos que nos muestran a nivel doméstico, esa modernidad, el avance tecnológico de los cincuenta, la nueva televisión y el tocadiscos donde pueden disfrutar de los ritmos de moda como el mambo, música que ya no es en vivo o transmitida por la radio donde ocupó el sistema de las presentaciones personales, sino que ya es música grabada y reproducida en el hogar. No hay caballos ni sombreros de ala ancha ni angosta. El protagonista usa una gorra a la usanza antigua de los choferes de taxi. Y los campesinos en el campo, ahora son obreros mecánicos en la urbe. Los acentos del habla se combinan, desde el capitalino hasta el Boshito de Yucatán, el mito babilónico se comienza a cristalizar. La fiesta patronal ya no está presente ahora la diversión es practica acompañada de caridad y de improvisación en la sala de la casa. Y el Mariachi, vestido de charro, con trompeta se presenta como parte del espectáculo de cabarets y Fiestas privadas, aunque ya pertenecía al paisaje urbano presente en la Plaza Garibaldi, es el tiempo del conflicto con la Asociación Mexicana de Charros. El cantante ya no es el “charro cantor”, se ha transmutado en un hombre vestido a la usanza capitalina pantalón de pinzas, camisa y chamarra de cuero tipo motociclista

y cantando repertorio de decepción amorosa y reproche a la vida, pero mexicanizado cantando frente a un Mariachi.

La banda sonora se diversifica, ahora hay boleros rancheros, mambos, baladas con orquesta y una ranchera.

En el primer número musical Pedro Infante (Manuel), es asistido por un dúo donde aparece Guillermo Samperio, integrante del trío “Los Hermanos Samperio”, que es un trío ranchero y Armando Sáenz, actor. Hay que recordar que los tríos mexicanos fueron en su inicio tríos rancheros que acompañaban a cantantes. Después se manifestarán una enorme cantidad de tríos románticos con repertorios de boleros. La canción es “Amor Escondido” precisamente escrito por el trío Samperio para la película.

El segundo número es “Necesito Dinero”, de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, cantada en el contexto de un concurso de aficionados en una televisora (Televisión), y el número es ejecutado musicalmente por una orquesta, cantado por Pedro Infante. Concursos que nadie ganaba pero era un importante evento para reclutar talentos sin inversión.

El tercero es “Anoche” de Gonzalo Curiel, es el momento en que María Teresa cura a Manuel después de su experiencia boxística, motivado por la música que suena de fondo y que proviene de una cervecería donde suena muchas veces al día, interpretada por Pedro Infante.

El cuarto número es “Las tres cosas”, canción de Carmelo Larrea y cantado por el protagonista en un salón de baile donde tiene su cita con María Teresa. El número es ejecutado por una orquesta y un *solo* de violín.

El quinto número, es parte del show del baile de caridad de la Cruz Roja, donde se dan cita las personas pudientes para sacar adelante este evento con sus aportaciones. Aquí se da la aparición del Mariachi Vargas de Tecalitlán que no aparece en los créditos, pero que sale al escenario con diez elementos y su traje de charro. El número es cantado por Pedro Infante en esta mezcla a la que recurre el cine cuando suena la música en un lado y es cantado en otro sitio por el protagonista, en una omnipresencia musical. En este caso Infante la canta en una cantina acompañado por un modesto mariachi de cinco elementos, con una

dotación instrumental con guitarra, guitarrón, vihuela, violín y trompeta; en este ambiente uno de los parroquianos lanza el clásico grito de “¡Haaaaaaaaaaaaay!” lo que no sucede en la fiesta para recaudar fondos para la filantropía; el de la cantina no está uniformado con traje de charro, que además parece ser un mariachi de utilería, ya que la sonoridad pertenece a la de un grupo más grande. Visten al estilo rural, con ropas comunes, sí; y con diferentes sombreros en tamaño y color, por supuesto hay Tequila servida en “caballitos” con limón y sal. La canción es “Que suerte la mía” de José Alfredo Jiménez y donde también le hace segunda Guillermo Samperio.

El sexto número se da en un cabaret. El maestro de ceremonias, que es Eulalio González “Piporro”, anuncia a una cancionera y al comenzar a tocar el mariachi, aparece Infante cantando nuevamente el tema principal: “Necesito Dinero”. El mariachi al fondo es un marco espectacular donde aquí se ve que el que canta no es alguien vestido a la usanza charra, la representación de un personaje acompañado de ese grupo al fondo le da pertenencia a una mexicanidad que quiere resaltarse en un ambiente donde se percibe la idea de modernidad, gente vestida de traje y frac, vestidos largos y champaña en las mesas, con meseros uniformados.

Reflexión

En los gobiernos civiles como el de Miguel Alemán Valdés, también se llegó a percibir la tendencia de querer “jarochar”, en este caso a México, del mismo modo en que se “mariachizó”; mostrando al mariachi con un mayor repertorio veracruzano.

De 1932 que es la película de “Santa”, primera película sonora hecha en México a la de “Necesito Dinero” de 1951, hay una distancia de diecinueve años donde el país ha mostrado cambios patentes y donde se ha dado un auge a la industrialización como parte de ese progreso, además se da la idea de un país pacificado, con Instituciones y con deseos de pertenecer a un primer orden mundial, la presencia de tecnología como la televisión, las modas del momento en el vestido y la música, los deseos de triunfo a base de una profesión con base en Instituciones como el Instituto Politécnico Nacional, de donde emanaron profesionistas capaces de manejar esa ciencia necesaria para un uso adecuado a nivel doméstico y los

modales refinados son parte de esa muestra de un paso sostenido hacia la modernidad, que hablando de estos procesos históricos, se ha recorrido en pocos años. El cine es el medio idóneo para mostrar al interior y al exterior los cambios que han traído dicha modernidad a México, la sustitución del caballo por el auto, las actividades del campo como la agricultura y la ganadería se han cambiado por gente avocada a otros oficios como la mecánica automotriz, el transporte colectivo, la ocupación en las oficinas y los obreros calificados. Los lugares de esparcimiento ya no son las ferias o fiestas patronales sino los salones de fiesta y cabarets, una sociedad que se muestra filantrópica y preocupada por ciertos problemas sociales muy a su estilo, gastando miles de pesos en sorteos para beneficencia, tomando de puente una Institución como la Cruz Roja.

En lo musical, el mariachi pasa de ser un elemento de aparición fortuito u ornamental a ser parte del primer cuadro en un papel de respaldo al cantante, ya que en sus primeras apariciones en radio y cine, como en la cinta *¡Así es mi tierra!* Donde el protagónico corre a cargo de Mario Moreno “Cantinflas”, no acompañó a cantantes. En esa primera etapa, su repertorio pertenece a lo que hoy llamamos de la tradición, con sones que se cantan a coro por todos los elementos del grupo. En la etapa que acompañan al cantante se ha pretendido que el grupo haga las veces de coro, contestando a la primera voz.

La identificación de los “nuevos” estereotipos mexicanos y la nueva faceta de la temática de la Comedia Ranchera adaptada al ambiente urbano, la aparición y adaptación del mariachi en el escenario ciudadano, –que se dio como parte de la modernidad en los espectáculos nocturnos en los cabarets en la ciudad, a partir de los años cuarenta, dispuestos a lucir en el *performance* elegido para lucimiento de la canción creada para estos espacios, con temática que ya no pertenece al entorno campirano, ahora cantan a la mujer, al amor y al desamor–, parecería que va en deterioro, al bombardeo de músicas ajenas a la cultura mexicana, atendiendo a otra globalizadora. No debemos olvidar que el estereotipo ante el “otro” desde nuestra visión nacionalista, el cuadro debe ser completo para cumplir la representación social evocada, se debe acompañar con una botella de tequila, otro elemento aunado al mariachi y al charro, terna nacional que tiene su propio proceso de

internacionalización y dentro de éste, otro proceso: el de apropiación por parte de países latinoamericanos en un inicio, especialmente el mariachi. Y aunque en el cine el ambiente campirano en esa Comedia Ranchera parecía a nivel industria local presentó desgaste y decadencia, el estereotipo ya caminaba solo. El cine fue el medio de llevar al mexicano y sus elementos nacionalistas, costumbres y tradiciones a ser conocidos por el mundo. Existen testimonios donde se expresa, por parte de latinoamericanos que les gustaría ser, charros y no mencionan *cowboys*, en el caso de los músicos, que les gustaría ser mariachis: el estereotipo había demostrado ser eficaz.

Capítulo IV

Como me ves... ¿te quieres ver? El proceso de apropiación, el caso venezolano (1938-1958).

A pesar de sus evidentes lazos de integración cultural y de sus orígenes históricos comunes, los países de América Latina han vivido de espaldas a sí mismos. La búsqueda de su lugar en el mundo y del sentido de su devenir histórico se ha centrado en la trabajosa adaptación, adopción, asimilación o copia de los paradigmas occidentales de la modernidad y el desarrollo, con la consiguiente pérdida del conocimiento mutuo y el olvido de los intereses compartidos.²³⁵

Esta última parte de mi trabajo fue consecuencia de largas horas analizando la Internacionalización del mariachi. Recordando y revisando algunos textos, de los que nos describen esos compromisos que fueron surgiendo para grupos de mariachi, como aquellos para los que fueron requeridos los integrantes del Mariachi Vargas de Tecalitlán, que es de quien se tiene mayor información de sus viajes al exterior. En esta parte trato los Periplos de Mariachi que fueron haciendo una vereda que se abrió para la música mexicana en el género mariachi, tomando un lugar, primero en el gusto del público centroamericano y después en el sudamericano. La presencia mexicana se dejó sentir a través de la radio, la reproducción de esta música a través de las máquinas reproductoras de discos de ese entonces: Rockolas o Victrolas; y por supuesto el cine.

En este capítulo me re-defino por dirigir mi estudio al pueblo venezolano, lo lamentable es que la intensidad completa fue acudir hasta allá a consultar archivos y realizar entrevistas. Lo que planteo es una visión desde México, ya que la situación política, económica y social no fueron las más propicias para cristalizar el proyecto. Tuve que recurrir a un cambio del nombre de la tesis y dar un énfasis a la política diplomática mexicana. La situación de decantarme a Venezuela en un principio, fue porque detecte ciertas señales que me decían que ahí, se dio un proceso apropiación de la música mexicana más temprano que en Colombia, ya mejor atendido en su camino histórico. Tengo información que si no es abundante, sí es suficiente para poder enfilear ciertas conclusiones para el giro que le he dado y no “tirar el arpa”, así que retomo el tema de Venezuela, donde puedo hacer una analogía en cuanto a una muestra de laboratorio, que si bien no podría generalizar para todos los países de habla hispana, ya sea por devenir político, conflictos

²³⁵ *Bajo el manto del libertador. Colombia, Panamá y Venezuela 1821-2000*, Felicitas López Portillo (coord.), Secretaría de Relaciones Exteriores, Acervo Histórico Diplomático, México, 2004, p. 9.

sociales como los que están pasando en aquella tierra y donde los países de su alrededor son susceptibles al diario acontecer, pero a pesar de pronunciamientos contra la política interna cada nación marca un camino a seguir y no se desvían.

Al material ya trabajado trato de enriquecerlo con material del que he recopilado en historias de vida de los mariacheros que han realizado viajes como elementos de esos Mariachis que son icónicos y que han probado la internacionalización. Trato de rescatar los testimonios y trabajos de aquellos habitantes o estudiosos residentes, exiliados o visitantes –los menos-, en países que han mostrado una apropiación, de habla hispana principalmente; y que manifiestan en su comportamiento cotidiano y festivo, nuevas costumbres que son de su agrado o se sienten identificados y así lo vuelven propio, en este caso es el mariachi. Abordo el caso colombiano, Venezuela y su presencia en Francia y brevemente Yugoslavia, que es un caso curioso.

Identificando que en la temporalidad elegida para el estudio, México ejerció cierto dominio cultural a partir del desarrollo de los medios de comunicación como la radio y en el caso del cine, por ejemplo: Venezuela carecía de una industria cinematográfica propia y por ende se ejerció una cultura impuesta con cierto matiz sin la utilización de la violencia. Donde la parte receptora comenzó a tomarla como propia, no sin antes presentar un proceso que,

...se forma cuando el grupo adquiere la capacidad de decisión sobre elementos culturales ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias. Los elementos continúan siendo ajenos en cuanto el grupo no adquiere también la capacidad de producirlos o reproducirlos por sí mismo;...²³⁶

Es a lo que ha denominado Bonfil Batalla como *Control Cultural* y aunque el grupo musical mexicano es elemento *ajeno* en un principio, después lo hacen *propio*. Así vemos que en el caso del mariachi: elemento de identidad y de representación mexicana, ha sido reproducido por varios países de Latinoamérica y donde a través del trabajo presentado trato de mostrar el uso en política diplomática a partir de su presencia en la zona.

²³⁶ Bonfil, Guillermo, “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, en *Anuario Antropológico/86*, Editora Universidad de Brasilia, Tempo Brasileiro, 1988, p. 8. Disponible en Internet: <http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>

De entrada me apoyo en uno de los eventos que se presentan en El Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional, el coloquio de estudios de Mariachi (2010-2019), convocados por el Colegio de Jalisco, a los que hice referencia en el capítulo I; y donde sí encontré estudios sobre el proceso de internacionalización del mariachi. En dichas memorias se cita el caso colombiano –hasta el momento, el mayormente documentado–, ya que éste ha llamado mucho la atención de mexicanos y colombianos.

Primeramente en 2010, el investigador mexicano Omar Montoya Arias nos entregó su artículo: “La presencia del mariachi en Colombia” y donde nos señaló que:

En la década de 1950 el mariachi, a través del cine, penetró con total fuerza en la vida cotidiana de los colombianos. Entrada la década de 1980 se constata una presencia abrumadora con la profesionalización de agrupaciones mariacheras en todo el territorio colombiano. Es así como se contratan músicos mexicanos para que vayan a Colombia por temporadas, con la finalidad de compartir su arte en espacios públicos como restaurantes.²³⁷

Por lo acotado por el investigador es en los cincuenta que la cinematografía mexicana comenzó a representar algo importante para los colombianos y es hasta los ochenta que músicos de este género son convocados a tierras colombianas para su muestra en presentaciones en vivo. Tal vez no sea del todo completa esta información pero lo que sí dejó ver fue que,

Hoy nadie se atrevería a cuestionar que el mariachi es una de las imágenes más omnipresentes de la mexicanidad allende las fronteras geográficas y políticas; aun cuando no defina por completo una nación tan compleja y diversa como lo es México.²³⁸

Es muy cierto que el mariachi no representa todas las zonas culturales musicales de México pero las ha tomado para su repertorio a su muy particular estilo y por lo general ha gustado y de esto se debe a los arreglistas mexicanos, como Rubén Fuentes, Rigoberto Alfaro, Jesús Rodríguez de Hajar, por mencionar algunos.

²³⁷ Montoya, Arias Luis Omar, “La presencia del mariachi en Colombia”, en *Memorias del Coloquio de Mariachi, El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2010, p. 283

²³⁸ Montoya, Arias Luis Omar, *Op. Cit.*, p. 293

Montoya, en la parte final de su artículo manifestó que la presencia del mariachi está vigente hasta nuestros días, ya que el cine colombiano, “al menos desde la década de 1990, tiene algún elemento de música mexicana”²³⁹.

Por otra parte pero con referencia al mismo tema, y también emanado del evento en El Colegio de Jalisco –en el año 2013–, Jaime Chaparro Neira, académico y músico de Mariachi en Colombia nos entregó su “Reflexión acerca del impacto sociocultural que genera la inserción de la música mexicana de mariachi en el nororiente colombiano”, nos dice que existen lazos muy estrechos en las relaciones México-Colombia, sobre todo si hablamos de su “folclore musical”,

...el cual nos ha marcado musicalmente en diversas formas; se ha adentrado tanto en nuestra sociedad *que ya lo consideramos nuestro*, lo vemos y lo vivimos a diario en cualquiera de nuestros pueblos y ciudades, desde el más humilde de los mortales hasta el más encopetado líder que maneje los designios del país y que haya tenido en algún momento de su vida el contacto directo con esta manifestación cultural llamada mariachi.²⁴⁰

Chaparro en su escrito nos deja ver esa *apropiación* de la que quiero mostrar su presencia, en este caso en Colombia. Pero hay la parte que no podía faltar, lo imprescindible al hablar de música y más si se trata de la de mariachi: el romanticismo. A mí parecer, la parte que nos relata del asentamiento del primer mariachi en Colombia, está llena del romanticismo. La versión citada la ubican en el año de 1958 –un año posterior a la muerte de Pedro Infante–, que según este investigador colombiano se crea la primera agrupación de mariachi en aquella tierra por parte de Alfonso Regla, un mexicano que se casó con una colombiana y que la sigue hasta tierras sudamericanas al enfermarse el padre de ésta, que al tener la necesidad de trabajar y sólo sabe “ser músico de mariachi”, se ve obligado a conformar su propio grupo.

Lo que me parece que debo hacer resaltar es, que a partir del trabajo de Chaparro Neira, percibí que no fue que hasta los años cincuenta del siglo pasado – coincide con Montoya Arias– los colombianos pudieron disfrutar las películas de

²³⁹ *Ibidem*, p. 295.

²⁴⁰ Chaparro, Neira Jaime, “Reflexiones acerca del impacto sociocultural que genera la inserción de la música mexicana de mariachi en el nororiente colombiano”, en *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Luis Ku (coord.), El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2014, p. 259. Las cursivas son mías.

Pedro Infante y Jorge Negrete o mejor dicho de la producción cinematográfica mexicana ya que México no sólo exportaba filmografía de estos dos astros.

En semejante forma pero ya en el 2016, otro exponente: Edgardo Hernando Contreras colombiano y músico, en el cual dice que el cine influyó desde los años treinta, trabajo que también aparecen en estas memorias del Coloquio de Mariachi de ese año. Nos habla, que ese cine fue la mayor influencia musical para algunas áreas colombianas como Antioquía:

Esta música [mexicana], muy pronto se convirtió en la *propia* del pueblo antioqueño, la cual se dejó escuchar a través de las primeras grabaciones discográficas no sólo en toda Colombia, sino también en Venezuela. Al respecto, Alberto Burgos afirma que la música guasca²⁴¹ se inspiró en su mayoría en las canciones rancheras, corridos y huapangos mexicanos, pero también en diversa música popular de otros países.²⁴²

²⁴¹ Música Guasca: Nombre utilizado en Antioquia (Colombia) para referirse a la música campesina o montañera. Abarca ritmos como rancheras, corridos y huapangos provenientes de México; pasillos y valeses de Ecuador; y zambas, tangos, pasillos y valeses de Argentina. Es decir, un conjunto de ritmos sureños y norteños pero hechos por campesinos antioqueños con su propio estilo. En las décadas de 1930 y 1940 era muy escuchada en Antioquia Colombia la música mexicana (y aún se sigue escuchando) en especial por la población campesina. A esta música mexicana de artistas como Ray y Lupita, Lydia Mendoza y Las Hermanas Padilla se le conocía como "Música Campirana". En esa época a los campesinos les decían "Guascas" por tal motivo esta "Música Campirana" también se comenzó a llamar "Música Guasca". Además la música Campirana o Guasca era distribuida por vendedores a través del Ferrocarril de Antioquia (inaugurado en 1929); con lo cual bautizaron a esta música que se vendía y se escuchaba en las carrileras del tren con el nombre de "Música de Carrilera". En la década de 1940 y los años posteriores, dado el gusto por la música popular mexicana que difundían las emisoras y el cine mexicano, los campesinos antioqueños se dieron a la tarea de hacer sus propios corridos, rancheras y huapangos. Esta música mexicana al estilo antioqueño se siguió llamando Música Guasca o De Carrilera y el término de Música Campirana fue desapareciendo. Cabe anotar que a esta Música Guasca, Campirana o De Carrilera también se le decía "Música Fría" nombre que la diferenciaba de la "Música Caliente" hoy día denominada "Música Parrandera Paisa". Disponible en Internet: <http://fabionelsonortizmoncada4.blogspot.com/2013/10/definicion-de-musica-guasca-o-de.html>

²⁴² Contreras, Edgardo Hernando, "Influencia de la música mexicana en la música popular campesina de Colombia", en *El Mariachi: danzas y contextos*, coord., Luis Ku, El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Zapopan, Jalisco, 2016, pp. 121-122. Las cursivas son mías. En entrevista ofrecida por el médico Alberto Burgos investigador de la música y escritor del libro *La música del pueblo pueblo* a Manuel Antonio Rodríguez, nos dice que: "...hay una música que el campesino utiliza para dar serenatas, cuando esta triste, cuando está tomándose unos tragos, en fin. Esta música tiene una profunda, una gran influencia de la música mexicana... Influyó mucho a nuestros campesinos porque el cine más importante para Latinoamérica, no era el ruso o el inglés o el italiano, ¡fue el mexicano! Y por qué el mexicano, porque el mexicano se parece más a nosotros que los europeos y además en ese tiempo había mucha gente que no sabía leer y las películas mexicanas no había que leer sino que simplemente escuchar y los mexicanos hábilmente llenan esas películas de canciones de por allá atrás, viene Jorge Negrete, Tito Guizar y Pedro Infante. Los campesinos de estos pueblos, de esos tiempos ni había teatro pero había un carrito que llevaba un proyector y en un muro del parque principal proyectaba las películas mexicanas. [...] Esto es lo que podría llamarse la música guasca". Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TJbg1tvNkDs> entre el minuto 15:10 y el 16:50. Consultado en enero 16, 2019.

Edgardo también habla de que la música mexicana de mariachi, se “vuelve propia” del pueblo antioqueño y de gran influencia para colombianos y del mismo modo para otros países como Chile y Venezuela. Asimismo, habrá que revisar esta parte de influencia pero también de ida y vuelta. Porque es evidente la influencia mexicana en esos países, como la influencia musical de estos en México (las chilenas de las costas de Guerrero y Oaxaca; los *porros* o cumbias colombianas y hasta la *Salsa* venezolana). Omar Montoya también ha aportado un trabajo donde su trabajo de campo fue realizado en Chile.

Hasta aquí podemos decir que la expansión comercial de las disqueras coincide en la zona a un tiempo en paralelo; la radio empezó a ser parte del negocio de expansión económica desde México hacia Sudamérica a partir de la inauguración de la XEW, emisora que fue fundada en 1930, y la cual aseguraba:

La Estación “X. E. W.”, aparte de ser la más poderosa y de mayor alcance de toda la América Latina, tiene controlados todos los elementos artísticos de mayor renombre, en forma exclusiva.

La Estación Radio-difusora “X. E. W.” viene a marcar una época completamente nueva y avanzada en la historia del radio en México, pues bajo el punto de vista técnico, hay pocas estaciones en el mundo, que la igualen, y en cuánto á la parte artística, podemos afirmar que la Estación “X. E. W.” viene a ser un elemento dignificador, en lo que se refiere a transmisiones de radio, pues el oyente ocupará el primer, lugar y merecerá las mayores atenciones. [...] La estación radio-difusora XEW será una revelación para usted, en cuanto a claridad, alcance y perfección, y sus sistemas, su política interior, su organización, las sorpresas que continuamente recibirá harán de la Estación “X.E. W.” exclusivamente su predilecta. [...] Sintónice Ud. su aparato en el kilociclo 780, a las ocho en punto de la noche.

CARACTERISTICAS:

Control de cristal. —5,000 Watts efectivos. —100% de modulación. —Aisladores en las bases de las torres. —Kilociclo 780. —Onda. 384.7 metros. —y trasmisora: Hacienda de Coapa, D. F. —Estudios: Altos del Cine Olimpia.²⁴³

En el capítulo II, comenté que hoy el espacio aéreo está saturado, hasta dónde llegarán los 5,000 Watts de potencia. De esta manera se podía recibir la señal

²⁴³ *El Universal*, jueves 18 de septiembre de 1930, “Hoy inauguramos solemnemente”, segunda sección, p. 3. También disponible en internet: <https://immutusetdignus.blogspot.com/2019/01/el-universal-inauguracion-de-la-xew.html>

radiodifusora mexicana en la parte sur del continente, promoviendo y difundiendo la música y artistas nacionales desde principio de los años treinta.

Además, el intercambio comercial con aquellas naciones era escaso, situación a la que había que agregar, de nueva cuenta, la dificultad en las comunicaciones. Si existía en ellas, sin embargo, una fuerte presencia cultural mexicana, sobre toda a través de la cinematografía y de la época revolucionaria en sus diferentes manifestaciones artísticas, influencia que se buscaba incrementar a través del intercambio estudiantil.²⁴⁴

El cine parece haber llegado a partir de 1938 hasta esas tierras y en otro apartado lo abordaré. Tal vez aun queden huecos en estos estudios en Colombia y Chile pero habrá que esperar un poco para que salga luz en esta senda de los Periplos de Mariachi.

La situación reinante en Venezuela no me impidió lograr hacer algunos contactos radicados allá, que son quienes me han proporcionado hasta hoy información y algunas fotografías, recortes de periódico de aquel país, aunque a veces faltan algunos datos, como fechas y nombres de las publicaciones.

No entraré de lleno en la presencia del mariachi en Venezuela, propongo ver un poco de las relaciones diplomáticas, comerciales y culturales entre ambos. La relación de estos países en lo que podría ser el hilo conductor del intercambio cultural como segundo plano, ya que de entrada pensé que como ambos son productores de petróleo, y por lo tanto de ahí se establece el intercambio de tecnología petrolera y musical con mexicanos trabajando allá. Tal vez un poco como en el caso de Torreón con el caso del algodón, donde emigran trabajadores, tienen poder económico y los mariachis llegan a cubrir la parte lúdica y melancólica de esos trabajadores. También se revisó la capacidad cinematográfica del país sudamericano y el por qué se volvió receptor en este campo. Finalizando con la explicación de la presencia del sentimiento y la aportación de los neurocientíficos a la evocación de recuerdos a través de la música como principal argumento para la apropiación hasta la actualidad del grupo musical mariachi en Venezuela.

²⁴⁴ *Bajo el manto del libertador. Colombia, Panamá y Venezuela 1821-2000*, Felicitas López Portillo (coord.), Secretaría de Relaciones Exteriores, Acervo Histórico Diplomático, México, 2004, p. 95.

Primeras relaciones entre México y Venezuela

Lo que se puede mencionar entre las relaciones de índole comercial entre estas dos naciones, se pueden simplificar claramente hasta antes de la independencia de ambas. O sea cuando fueron parte de la Metrópoli europea, Venezuela fue de los principales exportadores de cacao a Nueva España²⁴⁵: "...de las provincias de América éstas [Nueva España y Venezuela] fueron indudablemente las que durante mayor parte del periodo colonial mantuvieron un comercio más activo y de mayor valor"²⁴⁶. Dicho comercio inició alrededor de 1622, año en que se registró la salida hacia Veracruz de una nave cargada con 60 fanegas de cacao y a finales del siglo XVIII ya se enviaron también a la Metrópoli, rebasando las enviadas a Veracruz²⁴⁷. Aunque la correspondencia comercial de Nueva España a Venezuela no era muy equitativa, los españoles americanos no exportaban nada a Venezuela, de hecho los barcos regresaban sólo con la plata de la paga por el cacao y así la mayor parte del circulante venezolano provenía de la casa de moneda de la Nueva España²⁴⁸.

Habrá que recordar que las dos grandes puertas de España a América fueron Perú, al sur y La Nueva España, al norte, las relaciones directas era por estas dos líneas, "La Madre Patria" no tenía necesidad de establecer comercio directo con otros sitios de su Imperio, "Venezuela no tuvo esta relación por largo tiempo, pero la tuvo con Cartagena, que le daba ese contacto necesario entre colonia y metrópoli; más tarde esa relación se la dio Nueva España, hasta que la tuvo por sí misma"²⁴⁹. Quien sí extendió su relación comercial por el Caribe fue la Nueva España, "muchos puntos en esa región recibían situados (rentas) provenientes de la Ciudad de México"²⁵⁰. De hecho su influencia por vía marítima comenzó a abarcar una expansión envidiable ya que su influencia se extendió "por Cuba, Santo Domingo,

²⁴⁵ El tema ha sido estudiado por Eduardo Arcila Farías en *Comercio entre Venezuela y México en los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 1950, y *Economía colonial de Venezuela*, México, FCE, 1946.

²⁴⁶ Arcila Farías en *Comercio entre Venezuela y México en los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 1950, p. 52.

²⁴⁷ *Ibíd.*, pp. 140 y 141.

²⁴⁸ Roldán, Oquendo Omán, *Las relaciones entre México y Colombia (1810-1862)*, México, SRE, 1974, p. 140

²⁴⁹ *Ibíd.*, p. 139.

²⁵⁰ Von Grafenstein, Gareis, Johanna, *Nueva España en el Circuncaribe (1779-1862), Revolución, competencia imperial y vínculos intercoloniales*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1997.

Puerto Rico, Trinidad, Margarita –o sea las llamadas islas de Barlovento-, Guyana, Cumaná, Maracaibo, Cartagena de Indias, la costa Atlántica de Centroamérica, Luisiana y Florida”²⁵¹.

En el siglo XIX, posterior a su independencia de la metrópoli, lo que hoy es Venezuela era parte de lo que Simón Bolívar fundó como La Gran Colombia, un territorio compuesto por los territorios que hoy conocemos como los países de Colombia, Venezuela y Ecuador.

El *sueño del libertador*, fue la unión de las naciones recién independizadas pero las élites locales no dejaron que se consolidara este objetivo, así que la meta no fue duradera y al deceso de Simón Bolívar, el 17 de diciembre de 1830, al año siguiente se separó la federación. Bolívar en su Carta de Jamaica consideró que no era viable un solo gobierno para el ente imaginado:

Aun que aspiro á la perfeccion del gobierno de mi patria, no puedo persuadirme que el nuevo-mundo sea por el momento rejido por una gran republica; como es impocible no me atrevo á deseirlo, y menos deseo aun una Monarquia universal de America, por que éste proyecto, sin ser util, es tambien impocible. Los abusos que actualmente existen, no se reformarian, y nuestra rejeneracion seria infructuosa. Los Estados Americanos, han menester de los cuidados de gobiernos paternales, que curen las plagas y las heridas del despotismo y la guerra. La Metrópoli, por ejemplo seria Mejico, que es la unica que puede serlo por su poder intrinseco, sin el cual no hay Metrópoli.²⁵²

Lo anterior nos permite ver que las naciones emanadas de los movimientos libertarios de este siglo, coincidían en una cosa muy en particular: el idioma, punto importante como punto de identificación, descendientes de un tronco común. Y además en la misiva citada, Bolívar dejaba ver que México debería de ser la cabeza de esta gran federación americana ya que en su visión era quien mantenía económicamente a la España europea. Este pensamiento coincidió en mucho con lo que el jalisciense Simón Tadeo Ortiz de Ayala (1788-1833), declaró alguna vez:

²⁵¹ *Bajo el manto del libertador. Colombia, Panamá y Venezuela 1821-2000*, Felicitas López Portillo (coord.), Secretaría de Relaciones Exteriores, Acervo Histórico Diplomático, México, 2004, p. 23.

²⁵² *Simón Bolívar. Carta a Jamaica (1815-2015)*, Comisión Presidencial para la Conmemoración del Bicentenario de La Carta de Jamaica. Colección Unidad Nuestra Americana, p. 23 (folio 21). Disponible en [Http://Albaciudad.Org/Wp-Content/Uploads/2015/09/08072015-Carta-De-Jamaica-Web.Pdf](http://Albaciudad.Org/Wp-Content/Uploads/2015/09/08072015-Carta-De-Jamaica-Web.Pdf) Consultada el 29 de diciembre del 2019.

“Si hubiera de haber alguna vez una alianza natural, íntima y permanente entre los pueblos, es la que se debe formar entre la América del Sur y México”²⁵³.

Al separarse la Gran Colombia (1831), emergieron ya como países independientes, tres repúblicas y tuvieron que enfrentar una deuda que habían contraído como federación. Fue un préstamo que solicitó el embajador de Colombia en Inglaterra, Manuel José Hurtado a través del encargado de negocios de México también en Inglaterra, Vicente Rocafuerte (colombiano, nacido en Guayaquil cuando pertenecía a la Gran Colombia), por medio de una carta que argumentaba que: “por el interés general que tienen los Estados de América para sostenerse en todo lo que pueda contribuir a su prosperidad”, Hurtado solicitó la cantidad de sesenta y tres mil libras esterlinas de los fondos mexicanos que estaban depositados en la casa bancaria de Barclay, Herring, Richardson y Cía., de Londres²⁵⁴. Así que a la separación territorial, tuvieron que emitir en acuerdo por parte de estas tres nacientes repúblicas, la respuesta fue que,

...[la] responsabilidad económica hacia México debía repartirse entre ellas, y así se acordó en la Convención de 23 de diciembre de 1834. En el artículo 23 de ese convenio los tres Estados –Nueva Granada (Colombia), Ecuador y Venezuela– se obligaban a reconocer la deuda con México que resultara del préstamo de Rocafuerte, en las siguientes proporciones: Colombia, 50%; Ecuador, 25.2%, y Venezuela, 28.5%.²⁵⁵

México en 1856, necesitó ese dinero para la construcción del proyecto de nación liberal emanado de las Leyes de Reforma y vendió la deuda a los hermanos Martínez del Río, quienes un año después celebraron convenio con Colombia avanzando en la negociación en un 50% de la cantidad desde 1834, junto con los intereses devengados desde 1827. Con Venezuela no fue el mismo caso ya que la deuda se recuperó hasta 1903, y fue requerida por el gobierno de Porfirio Díaz.

Ambas naciones arribaron así al siglo XX, hubo desavenencias entre ellos y hubo episodios donde rompieron relaciones en algunas etapas de su historia. Primeramente, podemos decir que Venezuela tuvo una “dictadura personalista”,

²⁵³ De la Torre y Villar, Ernesto, *Labor diplomática de Tadeo Ortiz*, México, SRE, 1974, p. 40

²⁵⁴ Ramírez, Cabañas Joaquín, *Recopilación de documentos: El empréstito de México a Colombia*, 2ª edición, Porrúa, México, 1971, introducción pp. VII-XXVIII.

²⁵⁵ *Bajo el manto del libertador.*, p. 69. (Aunque las cantidades no suman un 100%, tal vez sean algunos intereses que se tomaron en la totalidad final)

ejercida por Juan Vicente Gómez durante veintisiete años (1908-1935). En esta misma etapa México enfrentó un movimiento revolucionario iniciado en 1910 y finiquitado en 1921 con Álvaro Obregón.

El primer conflicto de esta etapa lo protagonizó ni más ni menos que el Rector de la Universidad Nacional de México, José Vasconcelos, en su discurso emitido con motivo de “La Fiesta del día de La Raza”, y aunque Javier Sicilia en su recopilación de documentos sobre este personaje, el evento lo ubica en la Universidad, titulándolo “Discurso en la Universidad el día de la Raza”, la prensa mexicana de aquel entonces lo ubica en la Escuela Preparatoria el día 12 de octubre de 1920, de la siguiente manera:

La ceremonia organizada por la Federación de Estudiantes con motivo de la celebración de la Fiesta de la Raza, resultó brillantísima. Un distinguido como numeroso público, concurrió a ella, llenando totalmente el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria. [...] Inmediatamente después de que la Orquesta Sinfónica Nacional ejecutara, magistralmente, la Marcha Real Española y el Himno Nacional Mexicano, el señor Rector de la Universidad Nacional Lic. José Vasconcelos, se puso en pie, haciendo uso de la palabra. Dirigióse particularmente a la juventud estudiosa para que ésta, demostrando una vez más su entusiasmo por toda causa noble que se levanta, por toda idea redentora que se esgrime, aplaudiera y organizara una manifestación en favor de la revolución que acaba de estallar en la República de Venezuela contra el último de los tiranos que queda aún en pie en la América Latina: el general José Gómez.²⁵⁶

Y aunque el artículo sólo nos entrega algunas líneas sobre lo referente a Venezuela, el discurso completo lanza algunos calificativos más agresivos a José Gómez, que en realidad ese no era el nombre del presidente venezolano pero *El Universal* lo refiere de este modo, su nombre era Juan Vicente Gómez, haciendo referencia a él como “el más monstruoso, el más repugnante y el más despreciable de todos los déspotas que ha producido nuestra infortunada estirpe. [...] es un cerdo humano que deshonor nuestra raza y deshonor a la humanidad²⁵⁷. Por supuesto las reclamaciones por parte del canciller venezolano en México, Eudoro Urdaneta fue inmediata. La cancillería mexicana –por instrucción presidencial–, contestó que el

²⁵⁶ *El Universal*, La Fiesta de la Raza en la Escuela Preparatoria, miércoles 13 de octubre de 1920, p. 8. Artículo transcrito disponible en: <https://immutusetdignus.blogspot.com/2019/01/la-fiesta-de-la-raza-en-la-escuela.html>

²⁵⁷ Disponible el Discurso completo en <http://immutusetdignus.blogspot.com/2019/>

pensamiento del Rector no era compatible con la del gobierno mexicano que estaba encabezado por Adolfo de la Huerta. Vasconcelos presentó su renuncia, ya que en su argumento enfatizó la posición de México como un gobierno emanado de un movimiento social revolucionario que venció a un dictador como lo era en ese momento Juan Vicente Gómez en Venezuela. La renuncia no fue aceptada y las relaciones con Venezuela continuaron su curso.

El otro incidente sucedió en septiembre de 1923, un navío que se encargó de trasladar a la Compañía Mexicana de Revistas Teatrales Sánchez-Wimer, de artistas mexicanos a través de una gira por Centro y Sudamérica; y habiendo salido de Costa Rica, donde habían estado actuando, se dirigió a Venezuela donde ya se había promocionado su llegada para el 22 de dicho mes; y al querer desembarcar en la Guayra, se les negó dicho acceso, ya que tenían la orden directa del gobernador del puerto de no dejarlos bajar. El expediente en la Secretaría de Relaciones Exteriores en la Ciudad de México hace referencia de éste como: “Ruptura de Relaciones Diplomáticas entre México y Venezuela por declaraciones hechas en contra de México, por el Ministro de Venezuela en Washington”²⁵⁸.

Al conocer la negativa de las autoridades al desembarco, el cónsul mexicano Luis Gutiérrez Otero dirigió una carta con fecha del 24 de septiembre al presidente Gómez, donde pedía se permitiera dicho desembarco:

...de la manera más atenta y conociendo su proverbial magnanimidad, suplico a Usted se permita el desembarco de la Compañía, garantizando yo al empresario y este a su vez con su persona al conjunto de artistas que lo componen y que sólo se ocupan de trabajar para vivir.²⁵⁹

Miguel Wimmer se entrevistó con el secretario de Gobierno, que como respuesta dijo que la orden se desprendía al luto guardado en el país por el asesinato del general Juan C. Gómez, hermano del presidente y acaecido el 30 de junio, casi tres meses antes de la llegada del barco. El cónsul mexicano vio que eso era sólo un pretexto ya que cuando sucedió el asesinato estaba funcionando la Compañía Ugheti, aunque sí suspendieron funciones por ocho días, reanudándolas hasta el día 16 de septiembre, además de que las salas de cine no cerraron y las

²⁵⁸ AHGE-SRE, exp. III-311-12 Consultado en julio 3, 2018.

²⁵⁹ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 3.

corridas toros seguían su programación. Aunque se envió telegrama hasta la presidencia, que no fue atendido y el barco zarpó para Curazao, el empresario refirió una pérdida de 14 000 bolívares. Corrieron varias versiones de los motivos del comportamiento de las autoridades venezolanas pero la más creíble fue la dada por el general Andrade, consuegro del presidente, “no tenían deseos de recibir esa Compañía, porque México hacía mucho daño a Venezuela por permitir que la prensa hablara de su gobierno y ayudaba a los revolucionarios”²⁶⁰.

Pero el documento habla de la “Ruptura de Relaciones Diplomáticas por declaraciones hechas en contra de México, por el Ministro de Venezuela en Washington”, y es que el 5 de octubre en la capital norteamericana la prensa relató las declaraciones de un “latino que ataca a México en una reunión de <La Unión panamericana> en Washington, D. C.” Donde presidía el Secretario de Estado Hughes,

...Venezuela atacó severamente a México. El Ministro venezolano, hizo un vigoroso ataque, que produjo un efecto general, manifestando que México no es un país civilizado, que México está lleno de bandidos, que el gobierno de Obregón está fomentando la revolución en su país.²⁶¹

Estas fueron las declaraciones del Ministro Venezolano en la Reunión panamericana al saber la propuesta de que la siguiente sede de esa organización fuera en México. Los dos gobiernos a través de sus Cancillerías comenzaron la discusión diplomática que desembocó en la ruptura, que se reanudarían un año después.

Otra situación fue la emanada de un grupo de exiliados venezolanos radicados en México que en octubre de 1931, “alquilaron” el barco *Superior* – propiedad de la cervecería mexicana–, para realizar una invasión a Venezuela. Donde según versión del gobierno mexicano, éste no tuvo nada que ver pero se le culpó de connivencia con los rebeldes,

El ingeniero Martínez contrató el barco “Superior”, que realizaba comercio entre Yucatán y Veracruz para la compañía de chicleros de Payobispo, y logró convencer para la acción a varios combatientes contra el gomecismo [...] Le acompañaban también el coronel Torres Guerra (ex ayudante de Pancho Villa), [...] Enarbolaron la bandera argentina y cambiaron el color de

²⁶⁰ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 8.

²⁶¹ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 22, Boletín de prensa número 5, *The Kansas City Posta*, october 5, 1923

la nave: en lugar del amarillo que tenía, la pintaron de rojo y negro, y sustituyeron el nombre de “Superior” por el de “Elvira”. [...] Los jóvenes chicleros se vieron convertidos de pronto en soldados, aplaudían la revolución venezolana,... y se multiplicaba el grito de “Viva Villa”.

En la madrugada del 12 el “Elvira” llegó a puerto, ya seco, sin una gota de combustible y prácticamente “las olas lo empujaron a la costa”. Echaron los botes al agua y desembarcó un grupo dirigido por Julio Hernández, José Cano, y el mexicano Torres Guerra con 30 hombres portando modernas ametralladoras. [...] las autoridades eran informadas por sus guardias costeras que las tropas invasoras eran impresionantemente numerosas, bien equipadas, y que los hombres procedían de las famosas huestes de Pancho Villa. (Al final de la revuelta) El buque fue capturado por la Armada, [...] Los prisioneros mexicanos fueron llevados a Caracas, Gómez los recibió, los hizo pasear por la ciudad, les dio dinero y los envió a su país en el mismo barco en el que llegaron: “para que allí vean que Gómez no es como lo pintan sus enemigos”. Las relaciones diplomáticas entre Venezuela y México fueron reestablecidas.²⁶²

El Petróleo

La situación del petróleo es una historia paralela que no se une en su parca relación comercial y de intercambio de tecnología. Una de las líneas de investigación fue la relación de ambos países que han sido productores de petróleo desde inicios del siglo XX. En la reflexión pensé que sí había habido un intercambio de tecnología de Pemex (Petróleos Mexicanos) a Petróleos de Venezuela S. A. (PDVSA), y por lo tanto una influencia cultural por parte de México hacia allá. La situación fue que las compañías petroleras que fueron expulsadas de México después de la expropiación por parte de Lázaro Cárdenas en 1936, ya tenían metidas las manos en Venezuela, la cual hasta antes de los años sesenta fincó su riqueza en las rentas emanadas de la explotación del petróleo. Su ley lo permitió, mientras que México legisló con la idea de que la riqueza del subsuelo debería de ser propiedad de la nación y ésta era la única encargada de su extracción, producción y distribución. Según el Encargado de Negocios de México en Venezuela, C. Peón del Valle, diarios venezolanos como “La Esfera”, órgano que,

...siempre encabezó las publicaciones contrarias al gobierno de México, y de la que tanto han tenido que resentir mis cuatro predecesores inmediatos en esta Misión, aunque continua recibiendo subsidio de las empresas petroleras

²⁶² <http://www.abcdelasesmana.com/2011/11/03/%E2%80%9C%C2%A1mexicanos-en-la-costa%E2%80%9D/>
Consultado en enero 12, 2019.

a que me referí en el oficio reservado número 117, y por tanto no ha desistido de sus ataques al Gobierno del General Cárdenas, en lo que de este año va transcurrido se ha limitado, casi en la totalidad de las ocasiones, a producir artículos desfavorables a la Administración del General Cárdenas fechados en México y publicados por diarios mexicanos de oposición.²⁶³

En realidad México y Venezuela no han tenido una relación tan fructífera en cuanto a lo que llamaríamos hoy “pletóricamente comercial”, pero lo que si podemos deducir en la etapa temprana de los años cuarenta, es la insistencia del Secretario de Relaciones Ezequiel Padilla de que sus enviados a Sudamérica trataran de colocar en el mercado la producción bibliográfica junto con la cinematográfica, recomendando enfáticamente ésta última, ya que la industria norteamericana estaba pasando por una crisis por su participación en la Segunda Guerra Mundial:

La Secretaría se permite recomendar a nuestro embajador que trate de fomentar el sólido establecimiento de la industria cinematográfica en Colombia, pues nuestra producción de películas ha aumentado en calidad como en cantidad. Actualmente las circunstancias son muy favorables debido a que la norteamericana ha decaído. La Secretaría tiene informes de que nuestras películas tienen bastante aceptación en el mercado de dicha república... La Secretaría recomienda al señor Miguel Ángel Menéndez (embajador de México en Colombia, China y en Sudamérica en misión especial de 1941 a 1945), que se sirva estudiar si México podría colaborar al desarrollo técnico de Colombia...²⁶⁴

Miguel Ángel Menéndez fue embajador asignado a Colombia pero también Ministro Plenipotenciario para las demás naciones sudamericanas, por lógica las instrucciones debieron ser similares para los demás países.

La situación económica de Venezuela, en cuanto a lo obtenido por las rentas petroleras permitió tener acceso a una actividad lúdica que permitió la actividad y presentación en vivo de los artistas que estaban de moda en diferentes etapas de su vida social, pero Venezuela al no desarrollar una industria cinematográfica se volvió consumidora de quien sí producía, de la norteamericana en primera instancia y había mucho capital del norte en la industria petrolera. Al estar en conflicto dicha expresión artística, por participación de los gringos en la conflagración mundial, la mexicana alzó la mano para tomar dirección a la vanguardia, por supuesto con

²⁶³ AHGE-SRE, III/510(87-0)/"41"/R, Venezuela, Legación- Informes Políticos, pp. 10-11

²⁶⁴ III/510 (016)/13411, Archivo Misiones Diplomáticas de México en el extranjero, P. 10

inversión gringa, tal vez el mercado fue mayormente favorable por la cuestión del idioma: el español. El otro país al sur de los Estados Unidos que sí tenía la infraestructura para recibir inversión norteamericana fue Argentina pero el país tenía cierta tendencia y simpatía hacia el régimen nazi de Hitler, habiendo tendida lazos comerciales muy fuertes con Alemania y los hijos del Tío Sam, no lo vieron como un lugar seguro para la inversión.

Nuestro Cine...allá

Predecesor del cine en tierras venezolanas podemos ubicar a la señal de radio. La presencia de cantantes y artistas mexicanos fue a través de las ondas hertzianas. Cantantes como Pedro Vargas y Juan Arvizu fueron de los primeros (1940) que visitaron las estaciones de radio e hicieron presentaciones personales en hoteles y restaurantes venezolanos. De la misma manera la presencia de los Tríos Rancheros alzaron la mano: Los Tariácuri, Los Calaveras, El Trío Janitzio. Pero no sólo los tríos, también los duetos femeninos como las hermanas Águila.



Caracas, abril 23, 1940

El cine hizo presencia en Venezuela, según Eleazar López Contreras, quien expresa en la actualidad a través de su página de Facebook, que...

Ahora son importantes los artistas latinos. Antes, no lo eran tanto. Fui Editor de *Billboard* para Latinoamérica (1968-69) y conozco la evolución de ellos. Di la idea para crear el *Billboard* Latino. Recuerdo q(ue) P(érez) Prado llegó a *Billboard* con su "Cerezo Rosa" (1955) y luego, con "Patricia" (creo q(ue) en 1958).²⁶⁵

Eleazar López es un venezolano que tiene varias publicaciones sobre música, un libro que tituló *Estampas Musicales de Caracas* (2011), y un artículo intitulado "La voz del mariachi y el rey de la ranchera", donde él escribió lo que sabe del mariachi, alguna información ya desfasada como su etimología, aunque más

²⁶⁵ Disponible en: https://www.facebook.com/eleazar.lopezcontreras.3?ref=br_rs Consultada: agosto 12, 2018

informado que muchos mexicanos, pero nos aportó la información de la percepción que se tiene de la cultura mexicana en su tierra:

El espíritu de José Martí ronda al mariachi de una forma indirecta, en razón de que algunos escritos suyos sobre la historia mexicana fueron recogidos bajo el contundente título de *La clara voz de México*. En ese sentido, ¿qué voz más clara tiene México que la voz de su música? ¿Y cuál es la voz más clara que tiene su música, si no es la voz del mariachi? “El mariachi es el corazón de México” fue la feliz frase que alguna vez pronunciara, con emoción, la escritora Carlota O’Neill, en la Plaza de Garibaldi, el lugar de mayor concentración de mariachis del mundo (siguiéndole la Plaza de los Mariachis de Guadalajara).²⁶⁶

En las primeras exploraciones a algunos sitios de Internet, encontré un reportaje de Globovisión, empresa televisora de Venezuela, que lleva por nombre: “El venezolano conoce la cultura mexicana a través de su cine y novelas”. Ambos rubros han puesto a México en la mira del mundo en el campo del espectáculo y la televisión. El video-reportaje inició diciendo:

La cultura mexicana es tan colorida y sabrosa que uno pensaría que su encuentro más importante con Venezuela, se hizo por la puerta grande. Pero no, México entró masivamente al corazón del venezolano, no por una puerta sino por una pantalla gigante...²⁶⁷

“Por el corazón del venezolano”, dice el reportaje, haciendo un llamado al sentimiento. Wilmer Machado alias “Coquito”, venezolano, actor y animador de Televisión, nos dice que fue con el cine en blanco y negro, el cine que se podía disfrutar en una sala de cine o teatro, de los cincuenta, que veía su abuela cómo se



²⁶⁶ Disponible en: <http://immutusetdignus.blogspot.com/2018/08/la-voz-del-mariachi-y-el-rey-de-la.html> agregado al blog el 12 de agosto del 2018.

²⁶⁷ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PkwUIMu2uIU&t=314s> Consultado en agosto 13, 2018.

manifestó México en su tierra. Nuevamente de referente los años cincuenta para el encuentro de la cultura mexicana con Venezuela. Como lo dice Edgardo Hernando, colombiano, es desde los treinta. Y coincido con él, ya que a través de las carteleras publicadas en la prensa en Venezuela me di cuenta que, es a finales de los treinta que el cine mexicano se hizo presente con dos películas, una, *¡Así es mi tierra!* Con Mario Moreno “Cantinflas”, temática de la Revolución pero donde aparecen tríos rancheros como “Los Tariácuris” y “Los Calaveras”, junto a “Los Mariachis Silvestre Vargas”, que así es como aparecen en los créditos de la película, y donde vemos aún sin trompetista al grupo, pero con traje de charro, que es algo anacrónico, ya que el traje lo comenzó a portar esta agrupación como uniforme en los años cincuenta en la Plaza Garibaldi y en los eventos públicos o de tendencia más urbana a partir de que Lázaro Cárdenas, los cobija contratándolos por el gobierno en representación de las diferentes secretarías. La otra cinta importante, porque ésta marcó el inicio de la exportación de películas mexicanas en su muy particular estilo, la comedia ranchera: *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes, en su versión de 1936...

...que fue estrenada en el Teatro Principal en 1938. Gracias a su indiscutible éxito visitó Venezuela (cobrando 10 mil dólares²⁶⁸) su protagonista intérprete, el erguido y apuesto Tito Guizar (1908-1999), quien se llevó el ingrato recuerdo de que, en su presentación en Puerto La Cruz (en la cual lo acompañó el joven guitarrista Rodrigo Riera), al charro-cantor no solamente le lanzaron huevos,



El Heraldo. 1941 septiembre 5. Llegó a Venezuela Tito Guizar

²⁶⁸ A razón de 3.60 pesos el dólar, nos arroja la cantidad de 36, 000.00 pesos.

piedras y palos, sino que a su derredor también volaron cocos y patillas (de pollo).

De acuerdo a la cita anterior nos podemos dar cuenta que en ese entonces los cantantes en sus presentaciones personales no eran acompañados del mariachi y tal cual aparece en la película, con una guitarra, el charro cantor no estaba acompañado por el grupo, quepa aquí el comentario de que el primer “charro cantor” fue este tapatío.

Por su parte, Eleazar López abunda diciendo que “El cine mexicano dio a conocer una infinidad de (canciones) rancheras y canciones típicas mexicanas”.

El valse (sic) Cielito Lindo, por ejemplo, que fue escrito por un humilde maestro de escuela de nombre Kirino Mendoza, fue una de las piezas referenciales del repertorio mariachi original, al lado de *La cucaracha*, *Guadalajara*; *Ay, Jalisco no te rajes*; *Me he de comer esa tuna*, *La raspa*, *Jarabe tapatío*, *La feria de las flores*, *Juan Charrasqueado* y *Las mañanitas*, que es un fenómeno de antigüedad y difusión regional, aunque universalmente superado por *La bamba*, indestructible huapango que fue presentado en el Coliseo de México en 1775 y luego, reestrenado en 1945 en la misma capital por el Ballet Nacional y con la misma coreografía.²⁶⁹

He de aclarar que Eleazar López es amigo del maestro Rubén Fuentes, y que él recomendó una entrevista con éste último, para dilucidar muchas cosas que aún siguen en el limbo mariachero. Vemos que en realidad el mariachi que conocen a través del cine en esta región es el llamado moderno, nacionalista, comercial o de trompeta. En esta investigación falta el saber si les llegó a los venezolanos, en etapas posteriores, la primera película sonora mexicana: *Santa* de 1932 y ver si ubican al mariachi tradicional como los inicios de esta agrupación musical mexicana.

Son varios los factores que permitieron el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana que desencadenó en la llamada Época de Oro, aunque se podría decir que,

...fue una estrategia nacional para fortalecer esta industria. Primero, en 1939 el presidente Lázaro Cárdenas estableció el “tiempo de pantalla”, que fue un acuerdo con las exhibidoras para fijar un porcentaje de días al año de proyección de cine mexicano (tal vez sea algo recomendable para las estaciones de radio en referencia a la difusión de la música de mariachi en nuestros días). Segundo, en la segunda década de los cuarentas se constituyó, con fondos públicos, la empresa Cinematográfica

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 103

Latinoamericana, S. A. (CLASA) cuya finalidad fue apoyar a la filmación (eran estudios cinematográficos ubicados en lo que hoy conocemos como la avenida Viaducto-Tlalpan a la altura de División del Norte, posteriormente fue la oficina de registro Vehicular, el edificio que enmarcó la entrada a los estudios, hoy sigue en pie). Tercero, (tal vez el más importante) en 1942 el gobierno mexicano (periodo de Manuel Ávila Camacho), decide unirse, en plena Segunda Guerra Mundial, a los aliados, lo que evitó problemas para obtener el suministro de películas virgen, dinero para producir (inversión norteamericana principalmente, de los productores interesados en el mercado cinematográfico en español), y refacciones para equipo. Y cuarto, en ese mismo año (1942), se creó el Banco Nacional Cinematográfico, cuyo objetivo fue otorgar créditos a productores independientes y modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional;...también se creó una legislación.²⁷⁰

El capital norteamericano de esta industria buscó el mercado del cine en español en América y sólo había dos candidatos: México y Argentina, ya que los dos tenían un cine propio. Argentina no se alineó a los países que apoyaron a Estados Unidos, había una tendencia hacia el nazismo muy marcada, como ya lo he mencionado páginas atrás.

Arturo Serrano académico venezolano que ha estudiado el cine y que hoy radica en Ecuador por la situación que prevale en su país, dice que,

El cine venezolano (de esa época) parecía aletargado. La guerra significó una inmediata disminución de la cantidad de producciones norteamericanas y alguien tenía que llenar ese vacío. Así fue como nació la época dorada del cine mexicano y que significó para ellos un éxito tanto artístico como de taquilla. Pareciera ser que en general que los venezolanos nos hemos visto como consumidores y no como realizadores de cine, y en esta época de nuevo nos convertimos en consumidores, esta vez del cine mexicano. Este ambiente favorable duró inclusive hasta finales de la década de los cincuenta, fecha en la que por ejemplo, el 65% de lo que el venezolano gastó en diversiones, lo gastó en el cine.²⁷¹

Pero no sólo Tito Guizar llegó a Venezuela en los cuarenta, Pedro Infante (1948) y Jorge Negrete (1949), también lo hizo. Después de Jorge, Miguel Aceves Mejía y Javier Solís; pero fue Negrete, cantante y artista, que en para ese entonces

²⁷⁰ Martínez Piva, Jorge *et al*, *La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global*, Estudios y perspectivas, Sede subregional de la Cepal en México 122, Publicaciones de las Naciones Unidas, México, 2010, p. 28 Las observaciones entre paréntesis son mías.

²⁷¹ Serrano, Arturo, *Compendio de cine venezolano*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/317533553/Diccionario-de-Cine-Venezolano> Consultado: agosto 8, 2018

generó una verdadera *mexicanitis* en Caracas. A este cantante lo pudieron ver en vivo hasta ese año.

Se asegura en el ambiente que el gran cantante y actor Jorge Negrete, finalmente arribará a Venezuela el mes próximo (mayo), pero ya estamos habituados a quedarnos vestidos y sin la visita”. Así reseñaba la columna Sintonizando la onda, del diario *Últimas Noticias*, el anuncio de la presentación que tendría el llamado “*Charro cantor*” en tierras venezolanas.

Por lo visto “otros” asuntos lo habían distraído de ir a Venezuela. Tal vez su actividad sindical en la ANDA (1944-1947 y 1949-1953). Aclarando en entrevista que existía el proyecto de visitarlos desde hace cuatro años atrás (1945), ya para ese entonces era una figura consagrada,

La orquesta de Luís Alfonso Larrain; “la pequeña gran cancionista y artista de moda”, Marina Auristela Guánchez; el Trío Cantaclaro y la animación de Roberto Hernández, sirvieron de marco al debut de Negrete, el viernes 12 de mayo en el Nuevo Circo, centro de espectáculos, donde actuaría dos días más, cobrando 19 mil dólares (Bs. 70.000,00 de la época)²⁷².

Era la figura principal del espectáculo transmitido a través de las emisoras del circuito Provensa (Radiodifusora Venezuela, Radio Libertador y La Voz de la Patria), a partir de las 8:30 de la noche, y patrocinados por los cigarrillos Chesterfield, cuyos representantes le ofrecieron un cocktail de bienvenida al día siguiente en horas del mediodía, (enfaticando), a pesar de que “nunca bebo, a excepción de raras ocasiones. ¿Un poco diferente a las películas, verdad?”.

Además de las presentaciones en el coso capitalino, Negrete cantó en un acto organizado por las Asociación Venezolana de Periodistas a beneficio del Hospital Poliomielítico, y el domingo 15 en el programa Cultura Obrera, a través de Radio Nacional de Venezuela, “dedicado a todos los trabajadores”.²⁷³

Fue acompañado por el Trío Los Calaveras, normalmente ellos eran sus acompañantes a todas sus presentaciones. Habrá que recordar que en 1945, Jorge protagonizó *Canaima*, en su papel como Marcos Vargas en la adaptación para cine de la novela de Rómulo Gallegos, quien fue también cineasta y presidente de

²⁷² A razón de 7.97 pesos por dólar, 151,430.00 pesos mexicanos, en *El Universal*, jueves 12 de mayo de 1949, segunda sección página 4. Y donde una casa de cuatro recamaras en la colonia Portales de la capital mexicana, tenía un precio de 35,000.00 pesos.

²⁷³ Disponible en: <https://lavitrolapopular.wordpress.com/2014/12/05/hasta-que-por-fin-vino-jorge-negrete-2/> consultado en agosto 9, 2018

aquella república. Y dejando en claro que el personaje de sus películas en poco tenía que ver con su real personalidad, al referirse que él casi no tomaba.

El otro ídolo de la época de oro, Pedro Infante, visitó la República de Venezuela en tres oportunidades.

La primera vez, lo hizo acompañado por el Trío Janitzio y permaneció en la ciudad de Caracas, capital del país llanero, entre el miércoles 17 de noviembre de 1948 y el domingo 29 de enero de 1949, es decir, estuvo 74 días en territorio venezolano, alcanzando un extraordinario triunfo y recibiendo los halagos de la prensa escrita y radial, que se rindieron a la exquisitez de su arte.

La segunda vez, Pedro arriba al Aeropuerto Internacional Maiquetía Simón Bolívar de Caracas, el viernes 7 de diciembre de 1956, en la que permaneció hasta el viernes 28 de diciembre, [...] ...debutó en el Teatro Metropolitano, interpretando la canción ranchera “Camino de Guanajuato” de la inspiración del maestro José Alfredo Jiménez Sandoval, acompañado por el mariachi PERLA DE OCCIDENTE, recibiendo al final de su interpretación el reconocimiento del público que lo premió con ensordecedores aplausos y vítores.

En su tercera visita, [llegó] el miércoles 23 de enero de 1957) al Aeropuerto Internacional Jacinto Lara de Barquisimeto (Estado Lara), [...] en donde impacientes lo esperaban más 2 mil personas, entre empresarios, periodistas y admiradores, dirigiéndose en caravana hasta el Hotel Lara, en donde se hospedaría en la habitación N° 4.²⁷⁴

Podemos darnos cuenta hasta aquí, que la investigación nos dice que el primer grupo de mariachi que acompañó a Pedro Infante en aquellas tierras fue en 1956. Siendo a principios de 1957 su última presentación del astro mexicano en Venezuela ya que el 15 de abril de ese año murió al estrellarse en el avión que él mismo piloteaba desde Mérida, Yucatán. La noticia conmocionó al público venezolano también, Carlos Monsiváis en *Las Leyes del querer*, biografía del astro de guamúchil, Sonora, nos dice que: “Luego vendrían las noticias, un tanto imprecisas, de los suicidios de jóvenes desesperadas, una de ellas en

²⁷⁴ Ya para ese entonces, Pedro había triunfado en la pantalla en películas como “Los tres García” “Vuelven los García”, “Los tres huastecos”, “Nosotros los pobres” y “Ustedes los ricos” entre otras, por lo que, de alguna forma, era conocido en dicho país, ya que algunas de estas películas se habían proyectado en las salas de los cines de Caracas y de otras ciudades. A su vez, sus discos se escuchaban en todas las emisoras radiales ante el deleite y la complacencia del público oyente que requería a través de llamadas telefónicas sus canciones. Disponible en: <http://labombilla.com.mx/?p=5262> Fecha de consulta: agosto 13, 2018.

Venezuela”²⁷⁵. Muestra de la gran admiración hacia esta luminaria mexicana por parte de las féminas venezolanas.

En 2010, *El Espectador venezolano*, publicó una queja sobre que el teatro en Venezuela ha dejado mucho que desear y expone que las autoridades muestran su beneplácito por la aceptación de Teatro foráneo. Propone la apertura de talleres para escritores y apoyo financiero.

Mientras tanto, la mayoría de los dramaturgos esperan que afuera los representen, como sí sucede con otros. El más reciente afortunado es Ángel Méndez (Caracas, 1950), destacado en México gracias a su texto *Vacaciones en el purgatorio*, melodrama sobre Pedro Infante y Jorge Negrete que pasó las 100 funciones y además ha visitado en dos ocasiones a Venezuela para ser aplaudido y comentado por los admiradores de esa pareja de ejemplares artistas, tapatíos ambos, de la época de oro del cine y la música popular de México, quienes despiertan de un sueño y, sin saberlo, se encuentran atrapados entre amoríos y hechos políticos, relacionados con sus vidas. Ahí los famosos actores esperan -mientras una línea central los separa simbólicamente en el escenario- que la justicia divina les permita entrar al cielo, hablan de sus infancias y sus familias, de sus competidas carreras artísticas, evocan las mujeres que amaron y las actrices del cine mexicano que compartieron.²⁷⁶

La historia, inspiración de este venezolano, basada en la vida de estos dos personajes que no son “ambos tapatíos”; Jorge Alberto Negrete Moreno es de Guanajuato y Pedro Infante Cruz es de Sinaloa y que aquí se percibe que ser mexicanos, y visto desde fuera, por ende son de Jalisco y tapatíos, el estereotipo se presentó; el argumento parte de la hipótesis de saber qué pasó tras la muerte del dúo de charros, que en vida crearon mitos respecto a su vida personal y temperamento frente a los reflectores, por lo que el purgatorio funge como el escenario ideal para que, Infante y Negrete, limen rivalidades y celebren las victorias terrenales.²⁷⁷

Todo esto es parte de ese proceso de internacionalización del mariachi y su apropiación en otros países, en este caso Venezuela. Al principio dije que a mí me

²⁷⁵ Monsiváis, Carlos, *Pedro Infante. Las Leyes del querer*, Ediciones Raya en el Agua, México, 2008, p. 22.

²⁷⁶ Disponible en: <http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2010/12/pedro-infante-y-jorge-negrete-en.html> agosto 9, 2018.

²⁷⁷ Disponible en: <https://www.informador.mx/Entretenimiento/Vacaciones-en-el-Purgatorio-abre-el-telonen-Estudio-Diana-20140601-0142.html> consultado en agosto 13, 2018

parece de los más tempranos. Me podrán objetar que la música, en grabaciones o discos y el cine iniciaron periplos a Sudamérica de forma paralela, y es muy cierto pero lo que es importante resaltar o preponderar es la presencia física de estos artistas que la gente veía en las pantallas, las presentaciones personales, ese contacto humano. Esos personajes que exhortaban al sentimentalismo y que a través de una pantalla manifestaron su mexicanidad. Además, Montoya Arias maneja que a partir de los noventa, el cine colombiano contiene elementos musicales mexicanos. En los sesenta, la película *Amor en las nubes* (1968), presenta en el escenario venezolano, una charla entre una aeromoza mexicana (Tere Velázquez) y un artista venezolano (Alejandro Algara, que no es venezolano sino mexicano), quienes con música de fondo del repertorio venezolano es interpretada por el Mariachi Vargas.

Tal vez no sea tan “común”, que la gente “común” al ir a las salas de cine desmenuce el argumento, la trama, la escenografía, los perfectos roles de los personajes y mucho menos con quienes ellos se identifican de manera consciente y que tomaran como dignos de emular.

Esas exhortaciones tienen una importancia para la construcción de un carácter y una memoria en el individuo, en consecuencia para un sentimentalismo.

Las exhortaciones, especialmente las que son muy repetidas durante la niñez, dejan una huella tan profunda en la vida, que aparecen incluso cuando una persona ha dejado ya de considerar racional ese sentimiento... [...] Si las exhortaciones no fuesen capaces de suscitar sentimientos o fijarlos, entonces la mayoría de los sentimientos concretos no tendrían posibilidad de desarrollarse.²⁷⁸

Y aunque no todas las exhortaciones que pasan frente a nuestras percepciones pueden o no, ser dignas de atención y más de acatamiento y en consecuencia, de reproducción,

El llamamiento a sentir no suscita el sentimiento de la misma forma que puede suscitar la acción simple, pongamos por caso “vista a la derecha, vista a la izquierda”. En el caso de los sentimientos de voluntad no está sólo dirigida hacia afuera, sino también hacia adentro, suscita un sentimiento o lo trae a primer término, mientras que relega otro al trasfondo o lo elimina. (Aquí hay una sustitución de sentimientos, en cuanto nos vemos implicados en él)

²⁷⁸ Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos*, Filosofía y cultura contemporánea, primera reimpresión, Ediciones Coyoacán, México, 2004, p. 46

Normalmente, una simple exhortación no basta para conseguir esto, es necesario repetirla, pero no es necesario que sea otra persona la que lo repita. (La diferencia aquí, cuando somos cautivos de la pantalla, es que) Si la persona que me ha dirigido el llamamiento es un “otro importante” para mí, puedo repetirme la exhortación yo mismo.²⁷⁹

Es lo que Agnes Heller en su *Teoría de los Sentimientos* llama, entre otras cosas, internalización. Lo que entiendo como “yo” me retroalimenta.

En estos casos la exhortación puede resultar efectiva, y con mucha frecuencia lo es, pues viene avalada por la presencia de la otra persona, su “conmiseración” o “participación” en mi desgracia, en mis aspiraciones o en mi felicidad. La “participación de la otra persona es una indicación de que relegue sentimientos al trasfondo o los ponga en primer plano, de que los desarrolle o los elimine.”²⁸⁰

Los actores que la gente común miramos en la pantalla son medios que a través de su actuación, nos van a dar argumento para elegir un comportamiento voluntario, esto pasa así en nuestra cabeza, es algo que “yo elijo”. Acompañado a este acto “voluntario” se crea un recuerdo que lo vamos a evocar conforme nos convenga o conforme estemos implicados en él en nuestra memoria y refleje un sentimiento.

Se comprende fácilmente que la selección de medios juega un papel tan importante en la voluntad orientada a desarrollar o modificar mis propios sentimientos como en todas las demás instancias de la actuación voluntaria. [...] Entre los medios conscientes encaminados a la formación del sentimiento encontramos la “concentración de tiempo”..., la formación de una implicación en algo o alguien, etc. Más importante es, sin embargo, que los “medios” de formación de los sentimientos nos son “proporcionados” socialmente, en primer lugar mediante ritos sociales. Ahí están los ritos de luto, la confesión cristiana, el psicoanálisis, por poner un ejemplo primitivo, ciertas formas de diversión. Las formas de diversión, los medios para alegrar la vida, los recibimos ya “prefabricados” en la mayor parte de los casos, aunque podamos seleccionar entre diversas formas, por lo menos actualmente, en los tiempos modernos.²⁸¹

Pero en los cuarenta o cincuenta el modo de diversión doméstica se hacía a través de la convivencia con la familia o... la radio, el cine y posteriormente la televisión cubrirán ese hiato sentimental, esto es importante porque la televisión

²⁷⁹ *Ibidem*, pp. 46-47

²⁸⁰ *Ídem*

²⁸¹ Heller, *Op. Cit.*, p. 47

vino a reemplazar el lugar donde se vieron esas películas. Ahora el hogar se vuelve un cine particular, la reprogramación de este material cinematográfico lo siguen viendo las nuevas generaciones... bueno no todos. Las exhortaciones se recibían a través de la pantalla grande en voces de Jorge Negrete o Pedro Infante, por mencionar algunos ejemplos.

Existen algunas aportaciones interesantes al campo de la Memoria y la Música por parte de los neurocientíficos, en cuanto al argumento de la evocación de la Memoria a través de la música. Esto es algo que se presentó en la mesa redonda denominada *El Poder Evocativo de las Música* en la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México en su sede en la Ciudad de México, en septiembre de 2018. Y donde dicho modelo se puede aplicar a la evocación por parte de las imágenes a través del cine. Algunos testimonio aquí citados dan referencia a esto.

La música de mariachi hoy está presente en todo el mundo, el proceso de apropiación se ha venido dando desde los años cuarenta, países como la vieja Yugoslavia del general Tito fue susceptible a esto en 1952, con una sola película "Un día más", donde la banda sonora de esa cinta dejó marcadas a las madres de la hoy dividida Yugoslavia. Podemos encontrar en *Youtube* la pieza "Mamá Huanita" y no son otra cosa que nuestras mañanitas tocadas con Mariachi. Asimismo, nos damos cuenta que el Mariachi es recurrente en otros países para las fiestas en un entorno urbano, porque ese fue su proceso en esas localidades. De este modo y con esta evidencia en el caso yugoslavo se percibe el gusto también en Europa de la música mexicana interpretada por mariachi. Otro caso de los cincuenta fue la visita del Vargas a Francia (1956) donde fueron contratados para tocar en el Restaurante Acapulco de inversión francesa y mexicana (Miguel Alemán Velasco) y resultó una gira por seis meses en Europa conociendo artistas y personalidades, como el mismo Tito, general yugoslavo²⁸²

El caso venezolano es para mí importante, ya que hoy en día es uno de los países que contienen un buen número de agrupaciones de mariachi. Si bien es

²⁸² Martínez Muñoz, Eduardo, "Periplos de Mariachi. Le Chanteur de México. El Vargas en París (1956)", en Memorias del coloquio. El mariachi, Patrimonio cultural de la Humanidad, Arturo Camacho (coord.), Secretaría de Cultura del estado de Jalisco, Conaculta, México, 2013.

cierto que las condiciones en aquel país sudamericano, en este momento no son del todo de efervescencia y bonanza social, en los años en que ubico mi estudio sí lo fue (1940-1957).

El tema aún es muy vasto y hay que profundizar en la investigación, para esto el proyecto debe de crecer y la visita a Venezuela debe cristalizarse para enfilear conclusiones amplias y veraces. Pero hasta aquí nos podemos dar cuenta que: México y Venezuela no han tenido unas relaciones comerciales de trascendencia, el cine si fue promovido por el Estado mexicano hacia Sudamérica a través de las legaciones diplomáticas. Asimismo, el cine es el vehículo de presentación para la música mexicana por medio del ensamble músico-vocal denominado mariachi. Importante que el público receptor hable el mismo idioma que la producción cinematográfica y que esa misma música fue recibida a través de la radio producida en México a través de la XEW. De la misma forma que el caso colombiano, el venezolano vio las películas en las zonas rurales, tal no tanto en Salas Cinematográficas, pero si hubo un cine itinerante, carros con proyectores que reprodujeron estas cintas en paredes de los pueblos venezolanos y de allí el gusto por gente de los años cuarenta que transmitirán esta presencia cultural a sus hijos y nietos, como da su testimonio “Coquito”, locutor de radio en Venezuela. Por supuesto el mercado para el grupo mariachi creció en Latinoamérica y aunque nuestro caso en específico, no contenga hoy las mejores condiciones para laborar en él, estos músicos se han trasladado a las fronteras de Colombia para poder laborar en aquel país. Reitero que aún falta la parte del testimonio venezolano por parte de los músicos, espero poder concretarlo antes de finiquitar mi tiempo en el posgrado. Aunque la situación hasta hoy, inicios del 2019 no sean los más adecuados.

Reflexión final

El impulso desde México al Mariachi nacionalista, lo hizo transitar por lugares impensables, personas que habían nacido, la mayoría en la provincia de cuna humilde al desarrollarse en la música del Mariachi, se les amplió el panorama y se vieron subidos en aviones a Centroamérica, Sudamérica, Estado Unidos, Europa y Asia (Japón, 1964). Pero antes de una presentación personal estuvo presente su música, que viajó a través de las ondas hertzianas o en forma de discos de pasta, delicados pero divertidos. Un estereotipo creado desde la Secretaría de Educación Pública en México, creado por intelectuales y “gente pensante”, después de un debate entre regiones, se implantaron elementos, iconos que aglutinaron a habitantes de este país y se reconocieran como mexicanos y que mostraron “lo mexicano” llenos de orgullo –fue lo deseable.

Hoy ya no es difícil informarse sobre el Mariachi en las bibliotecas, como le pasó a Jonathan Clark en esos años setenta. Existen Congresos, coloquios y festivales que fomentan su estudio y su reproducción dentro y fuera de México.

La postura gubernamental a partir de la conformación del nacionalismo posrevolucionario vio la manera de moldear ideologías y comportamiento con miras a *reformar* a la sociedad emanada de un movimiento revolucionario y por eso se adueñó de la voluntad del aparato mediático. Porque quien los controla, marca el rumbo. ¡No sólo el dinero hace bailar..... también el Mariachi!

Su discurso político no solo fue emitido al interior, tuvo resonancia internacional. El Estado mexicano trazó estrategias para estar presente en un afán de omnipresencia ligando el poder a la cultura, relacionándose con personajes como el norteamericano Jenkins dando pie a una relación que se salió fuera de control motivando el descontento de varios sectores productivos del país. En ese orden de ideas, el Estado mexicano aprovecha este proceso modernizador del mariachi donde es presentado como símbolo “de lo mexicano” y utilizado en su política de diplomacia internacional, llevándolo así a Latinoamérica y Europa en el periodo de conflicto mundial aprovechando la inversión extranjera que fue insertada en la economía nacional en el terreno de la cinematografía. Donde a través de este medio se proyectó del estereotipo de “lo mexicano”. Y que a través de un análisis, se

pueden ubicar los elementos identitarios, como el Mariachi, explicándose que el grupo no aparece como parte de la escenografía en las películas mexicanas, la intención fue para tender un lazo común donde la población de este país se viera reivindicada, aunque la imagen nos diera en consecuencia reminiscencias porfirianas y al exterior se reconocieran estas naciones, que por ciertas raíces comunes (hispanidad e idioma, tal vez coyunturas políticas), se sintieran identificadas con esa cultura mexicana que mostró un sentimentalismo de orgullo y valor ante la vida y la muerte. Aunque no todos los mexicanos fueran así.

Se identifica a través de esos periplos mariacheros, la intencionalidad del Estado de hacerse presente a través de eventos en Embajadas, Ferias Internacionales, Festivales, Caravanas artísticas y Embajadas culturales o Misiones diplomáticas ya que es él quien los permite y hasta patrocina. Sin olvidar que a los primeros grupos los cobijo en sus nóminas como agrupaciones musicales de varias dependencias en el caso del antiguo Distrito Federal.

Puedo concluir que existen elementos desde México, para afirmar que ese Estado posrevolucionario emanado de un movimiento beligerante, construyó subjetivamente en el mexicano, una serie de elementos donde convergieron todas las presencias regionales y anteponiendo lo Jalisciense como indicativo de “lo mexicano”; y que fue asimilado al interior, exportado a través de un aparato mediático, rústico tal vez visto desde este siglo XXI, pero eficaz: el cine y la radio. Tanto que a su muestra y presentación en varios países, iniciando en Latinoamérica fue adoptado en un proceso “natural”, deseado por esos “otros” con ciertas raíces afines. Tan eficaz que no sólo los que tenían raíces afines lo disfrutaban y lo reproducen. Habrá que aplaudir a sus creadores porque el estereotipo sigue funcionando y se hace presente en esa parte que ha distinguido al mexicano desde afuera, en su representación social en lo festivo al escuchar un Mariachi, al Mariachi del Estado mexicano.

Anexo I

Coloquio Internacional del Mariachi (2010)

Conferencia Magistral.

-Mariache/i. Con la música a otra parte
Álvaro Ochoa Serrano.

"Música tradicional en las regiones de México"

-De Cocula a la tierra caliente, reminiscencias de repertorios musicales antiguos.
Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato, Campus León.

-Evolución de la Música en los altos de Jalisco.
José Javier López López, Mariachi tradicional de Acatic, Jalisco.

-Música de mariachi en el sur de Jalisco, 1960
Thomas Stanford, INAH

-La Tarima: indigenous instrument in the "mariachi tradicional".
William Gradante, ICU.

-La Familia Salmerón una ventana al sistema musical de la tierra caliente 1900-1950.
Camilo Raxa Camacho Jurado, UNAM.

-Recursos de unidad textual en sones de tierra caliente.
Jorge Daniel Salas Mier, Universidad de Guadalajara.

-Sistema festivo del fandango de Tierra Caliente.
Jorge Amós Martínez, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

-El sonido musical del mariachi tradicional como sistema estilístico: los repertorios instrumentales incorporadas y los géneros cantados de la identidad.
Jorge Arturo Chamorro Escalante, Universidad de Guadalajara.

"El Mariachi innovaciones y tradiciones"

-El fandango mariachero en la Alta California a finales del siglo XVIII y durante la primera mitad del siglo XIX ¿una tradición mariachera?
Jesús Jáuregui. Instituto Nacional de Antropología e Historia

-"De errante vagabundo" a "las benditas copas". Semblanza de uno de los pilares del mariachi moderno, el trompetista Miguel Martínez Domínguez.
Eduardo Martínez Muñoz, UNAM.

-El mariachi y su adaptación a la modernidad.
Víctor Manuel Guerra García, UNAM.

-Los mariachis callaron y el cine sin fuerza cayó en una esquina. Gerardo Pérez Guerrero, CONACULTA. Dir. General de Bibliotecas.

-El mariachi en Catalunya y Barcelona.
Albert Torras, Catalunya.

-La presencia del mariachi en Colombia.
Luis Omar Montoya Arias, CIESAS. Peninsular.

-El impacto sociocultural del mariachi coculense.
César Camacho Amador, Universidad de Chapingo.

-Redefinir el mariachi hacia la recuperación del fandango jalisciense
Gerardo Lerma Arredondo.

Coloquio Internacional del Mariachi (2011)

Conferencias de apertura

-Ópera, cine y mariachi. La virgen de San Juan del compositor laguense Antonio Gómezanda
Juan José Escorza, Seminario de Cultura Mexicana.

-Los papaquis, un género mariachero arcaico vigente desde antes de la Independencia y después de la Revolución.
Jesús Jáuregui. INAH

"Historia, mito y canción"

-Lucha Reyes el mito de la mujer angustiada. ¿Expresión del alma torturada de México?
Carmen Elisa Gómez Gómez, Universidad de Guadalajara.

-El Hijo del Pueblo: José Alfredo Jiménez y la canción ranchera mexicana
William Gradante. Asociación Nacional para la Educación Musical en Estados Unidos.

-Mariacheros de Jal-Mich. Antecedente y destino
Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán

-Antonio Rivera Maciel y el Trío Aguillillas. ¿Una historia de folclorización exitosa?
Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato-León.

-¿De Cocula es el mariachi?... Mitos sobre el mariachi. Una breve revisión historiográfica y propuesta desmitificadora
Jorge Amós Martínez Ayala, UMSNH Facultad de Historia.

-El Hijo del Pueblo y su legado: José Alfredo Jiménez y su trascendencia cultural
Víctor Manuel Guerra García, UNAM.

"El Mariachi del siglo XXI"

-Del cine silente al primer toque de trompeta. Transición del mariachi tradicional al mariachi moderno a través del cine nacional.

Eduardo Martínez Muñoz, UNAM.

-Clasificación geográfica de las canciones que hablan del mariachi: revaloración de nuestro patrimonio cultural jalisciense

César Camacho Amador, Universidad Autónoma de Chapingo.

-Los minuets del siglo XXI, entre lo humano y lo divino

Francisco Javier Salcedo Zepeda, Director de la Escuela Regional del Mariachi de Cocula.

-Hacia una revisión de lo tradicional y lo moderno en el mariachi

Leticia Soto Flores, Universidad de California. Departamento de Etnomusicología

-Canciones de San Juan de los Lagos: trova campirana y retratos de vida

Dolores Sanjuán, cantante de música tradicional mexicana

-Mariachi Rock-o, una expresión posmoderna de lo mexicano

Omar Cerrillo Garnica, ITESM

Coloquio Internacional del Mariachi (2012)

CONFERENCIA MAGISTRAL

-¿Música de mariachi en las composiciones de Beethoven?

Jesús Jáuregui, INAH; Emilio Perujo, Mariachi "Charanda" y Javier Platas, IMER, Opus 94, FM.

"SU FAMA POR EL ORBE VUELA"

-Romatitlán: La experiencia de un mariachi mediterráneo.

Fernando Hernández Espejo, Mariachi "Romatitlán", Roma, Italia.

-La participación del mariachi en la celebración de la Virgen de Guadalupe en Notre Dame de París.

Itzel Alejandra Guevara Molina, Université Paris 8.

-Periplos de Mariachi. "Le chanteur de México", El Vargas en París (1956)

Eduardo Martínez Muñoz, ENEP, Acatlán, UNAM.

-Historia del Mariachi en Tucson, Arizona.

Betty Villegas y Michael Weber, Mariachi "Los changuitos feos", Tucson, Arizona.

-Las alas de don Juan Reynoso Portillo.

Josafat Nava Mosso, Centro Cultural Tecolote, Arcelia, Guerrero.

-El arpa cacheteada al sur-occidente de México. Su técnica, su historia y su leyenda en el pacífico americano.

Jorge Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato campus León.

"CANTANTES EN LA FERIA DE LAS FLORES"

-Rigoberto Alfaro: Encuentro mágico, real y breve arreglo sin afinar para dominguear un ratito nomás.

Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán

-Juan Manuel Guerrero "El Cantor del mundo"

Sergio Zepeda Navarro, Universidad de Guadalajara.

-Vámonos a la Maroma. Figuras en el habla de los mariachis de Garibaldi: un esbozo de la vida cotidiana.

Carlos Flores Claudio, Archivo de Concentración, INAH.

-Memoria, espacio y tradición. "Al son que me toquen bailo..."

Daniela Tovar Ortiz, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

-Jorge antes del charro cantor. Las películas y contrariedades previas a su arquetipo de galán ranchero

Carmen Elisa Gómez, CUAAD, Universidad de Guadalajara.

-Blog sobre Lucha Reyes: la pionera de la canción ranchera.

Alberto Moreno, Universidad de Sonora.

-El Mariachi en Mérida, Yucatán. El mariachi Patrimonio Intangible, un espacio y una construcción social.

Noemí Rosado, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, UNAM, Mérida, Yucatán.

"MARIACHI DE AYER Y DE HOY"

-Oud, laúd, vihuela, guitarra de golpe: organología del mariachi tradicional
Dr. William Gradante, Universidad de Texas en Austin.

-"Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi Simón". Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi.

Dr. Jorge Amós Martínez Ayala, Facultad de Historia, UMSNH.

-La música popular mexicana y sus orígenes catalanes.

Albert Tortas Corbella, Asociación Cultural Mexicano Catalana MEXCAT.

-Un acercamiento a la transmisión de los conocimientos musicales en la tradición mariachera de la costa de Michoacán.

Daniel Gutiérrez Rojas, El Colegio de México.

-La enseñanza de la música de mariachi: una agenda pendiente para la educación música formal.

Leticia Isabel Soto Flores, UCLA.

-Producción e intercambio de música popular en la feria de San Juan de los Lagos durante el siglo XIX.

Daniel Díaz Arias, El Colegio de San Luis.

-Miguel Martínez: patriarca de la trompeta mariachera

Miguel Martínez y Jonathan Clark

Coloquio Internacional del Mariachi (2013)

"Mariachi de ayer y hoy. Aportaciones para el estudio del mariachi"

-Interpretación general en torno de la concepción de afinación de cordófonos en los mariachis tradicionales: el local frente al universal

Jorge Arturo Chamorro, Universidad de Guadalajara CUAAD

-Lo que el estudio del mariachi le debe a Lévi-Strauss. Sistema, región cultural y transformaciones

Jesús Jáuregui, INAH

-Para documentar el mariachismo. La página Strachwitz Frontera Collection
Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán Centro de Estudios de las Tradiciones

Expresiones regionales

-El minuete mariachero en la costa de Michoacán. Un producto de la transculturación musical

Daniel Gutiérrez Rojas, El Colegio de México Fonoteca

-La tradición del mariachi. "El son de las indias": un símbolo de la identidad tuxpanense más allá de las fronteras.

José Isabel Campos Ceballos, doctorante El Colegio de Michoacán

-Fandangos, músicas y músicos de los Altos de Jalisco (1827-1917)

Juan Frajoza, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana

-Los espacios performativos de la música regional wixárika

Rodrigo De la Mora Pérez Arce, ITESO

"Personajes y grupos en el devenir del mariachi"

-Historia social del mariachi en la ciudad de Monterrey (1950-2000) a través de tres agrupaciones clave

Ramiro Godina Valerio, UANL Facultad de Música

-Jorge Negrete: leyenda y realidad del Inmortal Charro Cantor

Guillermo José Gradante, Asociación Nacional para la Educación Musical en Estados Unidos

-"Cruzar la Cara de la Luna", la primera «ópera mariachi» se presenta en París.

Itzel Alejandra Guevara Molina, doctorante Universidad Aix-Marseille (Francia)

"El mariachi suena de California a Chile"

-Bailes de paño, diablos y negritos. Relaciones musicales y dancísticas entre México y Perú

Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato campus León

-Bailamos el mismo son. Representaciones pictóricas de las danzas populares en México y Chile.

Arturo Camacho Becerra, El Colegio de Jalisco

-El mariachi en Chile

Luis Omar Montoya Arias, CIESAS-Peninsular, Mérida, Yucatán

Reflexiones acerca del impacto socio-cultural que genera la inserción de la música mexicana de mariachi en la cultura del nororiente colombiano

Jaime Chaparro Neira, Universidad de Pamplona (Colombia)

"Experiencias de enseñanza-aprendizaje: Transmisión-resignificación del mariachi"

-Afinadito soy yo... La enseñanza no formal de la música tradicional de la Tierra Caliente

Jorge Amós Martínez Ayala, UMSNH Facultad de Historia

-Métodos y enseñanza para el aprendizaje de los conocimientos artísticos y culturales en la Escuela Centro Cultural El Tecolote.

Josafat Nava Mosso, Centro Cultural Tecolote y Presidente de la Red Nacional de Intérpretes

-Aprendizaje y enseñanza de los elementos del Mariachi-Fandango

Gerardo Lerma Arredondo, Mariachi Tradicional Los Choznos

-La enseñanza de la música de mariachi en diversos contextos educativos

Leticia Isabel Soto Flores, Directora de la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli, en Garibaldi (DF)

-Las Escuelas de Mariachi. Abriendo caminos a la tradición mariachera de Cocula
Francisco Javier Salcedo Zepeda, Director de la Escuela Regional del Mariachi de Cocula, Jal.

-Manuel Hernández Luna. Sembrando identidad colimense.

Isolda Rendón Garduño, Universidad de Colima Licenciatura en Danza Escénica / Sociedad Colimense de Estudios Históricos

Coloquio Internacional del Mariachi (2014)

"Huellas y memorias mariacheras"

-Homenaje al "Rey del Falsete " ... ¡mi padrino!

Francisco Gouygou "el Charro Francés" (Francia)

-Marcial Puente y su legado a la cultura mariachera de Monterrey
Ramiro Godina Valerio, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de
Música (México)

-Haciendo vereda al andar...con el guitarrón al hombro. Semblanza de Mario de
Santiago
Eduardo Martínez Muñoz, UNAM, Facultad de Estudios Superiores Acatlán
(México)

-El campesino-albañil-mariachero, Pedro Fidel Martínez Rosales "El Colega"
César Camacho Amador (México)

-Santa Anita: variedad mariachera desde la capital (1840-1930)
Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán (México)

-Mariachi en la ciudad luz: orígenes, evolución y experiencias
Itzel Alejandra Guevara Molina, doctorante Universidad Aix-Marseille (Francia)

-Mariacheros de talón en Colima. Oficio de gente tenaz

Isolda Rendón Garduño, Universidad de Colima. Licenciatura en Danza Escénica/
Sociedad Colimense de Estudios Históricos (México)

"El mariachi y su relación con otras tradiciones y regiones"

-El son de mariachi: un gusto pasajero
Jorge Daniel Salas Mier, doctorante en Ciencias Humanas, especialidad en
Estudio de las Tradiciones, El Colegio de Michoacán (México)

-Acuérdate que es pa "la Virgencita. Guadalupe y el Mariachi: Encuentro y
relaciones entre dos iconos de la identidad mexicana
Carlos Flores Claudio, Archivo Histórico Central del Archivo General de la
Nación (México)

-Transposición de ritmos musicales de la tradición colombiana al formato de la
organología musical del mariachi-mexicano
Jaime Chaparro Neira, Universidad de Pamplona (Colombia)

-J. Jesús López Lomelí (1888-1977): radiografía del repertorio de una música de
los Altos de Jalisco
Juan Frajoza, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana (México)

-Las fiestas de la jamaica y del Santo Cristo Milagrosa: dos expresiones
mariacheras en la costa de Michoacán
Daniel Gutiérrez Rojas, Maestrante en Etnomusicología, El Colegio de México–
Fonoteca (México)

-Instrumentos musicales en las danzas de la Costa Sierra de Michoacán. Entre el pasado prehispánico y los instrumentos del mariachi
Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato campus León (México)

-Elementos musicales que se preservan en el mariachi jalisciense urbano como herencia del mariachi antiguo
Héctor Ernesto Villicaña Torres, Universidad de Guadalajara (México)

"Exposición de Nuestro Mariachi"

-Son de madera. Repertorios antiguos de Cocula, Jal. Mariachi Tradicional Ixtlauakuikani
Profr. Francisco Javier Salcedo, Director de la Escuela Regional del Mariachi de Cocula, Jal.

-"Los Choznos del Mariache". Proyecto de difusión, formación de ejecutantes y participación en mariachis-fandangos
Gerardo Lerma Arredondo, Mariachi Tradicional Los Choznos, Guadalajara, Jalisco
(México)

-El mariachi tradicional en la Ciudad de Guadalajara y su zona conurbada
Víctor Ávila Gutiérrez, Mariachi Tradicional Los Medieros, Tonalá, Jalisco
(México)

-Sones abajeños. Región e identidad en la música de mariachi.
David Oseguera Parra, Universidad Autónoma Chapingo Campus Morelia
(México)

-Cambios y continuidades de las prácticas musicales en Villa Purificación: el Mariachi Los Tíos
Yuliana Guadalupe Ibarra García, estudiante de Antropología, Universidad de Guadalajara

-Las aventuras de un mariachero gringo. La enseñanza de la música del mariachi en Estados Unidos
Guillermo José Gradante, Asociación Nacional para la Educación Musical en Estados Unidos, Distrito escolar independiente de Fort Worth, Texas (EUA)

-El mariachi en Europa. Historia, desarrollo y perspectiva
Albert Torras y José Pérez Abuyé "el Charro Catalán", MEXCAT Asociación Cultural Mexicano Catalana (España)

"Mariachi y Patrimonialización"

-Promoción del mariachi en la actualidad
Antonio Covarrubias, Mariachi Nacional de México

-Estudio del mariachi como un atractivo turístico tras su Patrimonialización
Lic. Mayra Sandoval Quintero, Texcoco, Estado de México (México)

-Reflexiones sobre la enseñanza del mariachi y su nombramiento de Patrimonio Cultural de la Humanidad
William Gradante.

-Cátedra José Hernández: respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa del mariachi torreónense
Renata Chapa González, Cátedra José Hernández, Torreón, Coahuila (México)

-“Los mariachis callaron”. El fin del mariachi y la pervivencia de la tradición mariachera
Jorge Amós Martínez Ayala

Coloquio Internacional del Mariachi (2015)

"El mariachi en contextos multilocales"

Conferencia magistral

-Tierra caliente, la costa y el interior: Un recorrido en plan mariachero hasta escuchar las Pulgas de Morelia en California.

Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán (México)

-Vivencias con grupos de mariachi en tierras australes
Hayley Lauren Armstrong, Mariachi Tequileño (Australia)

-La chamba de mariachi en el norte central de Texas: el mariachi estudiantil y el “concierto didáctico”

Guillermo José Gradante, Asociación Nacional para la Educación Musical en Estados Unidos, Distrito escolar independiente de Fort Worth, Texas (EUA)

-Guitarras en Cancún: La visión de un mariachi nacionalista entorno al turismo
Mayra Antonieta Sandoval Quintero, Colegio de Postgraduados Montecillo (México)

-El aprendizaje de la música en los intérpretes del mariachi en Yucatán.
Leidy Noemí Rosado Luna, CEPHCIS, UNAM, Mérida (México)

-Los procesos de formación de identidad a través de la música de mariachi. En un grupo focal en línea

Omar Cerrillo Garnica, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Facultad de Estudios Superiores de Cuautla (México)

-Influencia de la música mexicana en la música popular campesina de Colombia
Edgar Hernando Contreras Sanabria, SENA/CEDRUM, Departamento de Artes, Universidad de Pamplona (Colombia)

-Aporte de repertorios musicales de la región de los Llanos Orientales colombianos a la música de mariachi
Jaime Chaparro Neira, Universidad de Pamplona (Colombia)

“Danzas y bailes del mariachi”

-Sonoridad, danza e imagen escénica del mariachi en Colima. Repercusiones identitarias.

Isolda Rendón Garduño, Universidad de Colima Licenciatura en Danza Escénica/
Sociedad Colimense de Estudios Históricos (México)

-Los “bailes de paño de tres vueltas” de la Tierra Caliente central: el tiempo de los expertos

Jorge Amós Martínez Ayala, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
Facultad de Historia (México)

“Huellas y memorias mariacheras”

-La ensalada y otros géneros olvidado: del cancionero tradicional

Raúl Eduardo González, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo,
Facultad de Letras (México)

-Criminalidad, diversiones y músicas en San Miguel el Alto (1820-1900)

Juan Frajoza, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana (México)

-La “Plaza del mariachi” en Monterrey

Ramiro Godina Valerio, Universidad Autónoma de Nuevo León, Facultad de
Música (México)

-La familia Ibarra y la música en los ranchos de las cañadas de Los Balcones de la
Tierra Caliente

Jorge Amós Martínez Ayala

-El sonido del guitarrón de górgoro

José Javier López López, Mariachi Antiguo de Acatitlán

“Gestión Cultural y mariachi”

-Gestión del mariachi tradicional en Jalisco, una experiencia personal

Lic. Víctor Manuel Neri Hernández, Mariachis Tradicionales Mexicanos A .C. /
Grupo Amate (México)

-Cátedra José Hernández: logros y desafíos en la salvaguarda integral del
mariachi en México

Renata Chapa González, Cátedra José Hernández, Torreón, Coahuila (México)

-Qué hacer para apoyar y difundir el mariachi

Alberto Ángel "El Cuervo" (México)

-Procesos derivados de las declaratorias de la UNESCO que contravienen la salvaguarda de la música tradicional mexicana

Amparo Sevilla, DEAS-INAH (México)

Coloquio Internacional del Mariachi (2016)

-Los estereotipos de la folclorización

Amparo Sevilla

-Bailes regionales con mariachi. Procesos de homogeneización musical y viejos vinilos

Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato campus León (México)

-Baile de Tabla, Fandango Calentano, Repertorio de Tierra Caliente: Referentes Imbricados

Alejandra Aidé Espinosa Vázquez, Música y Baile Tradicional A. C. (México)

-Tres estilos de baile de tarima en la región musical Costa-Ruta de Talpa

Yuliana Guadalupe Ibarra García, Universidad de Guadalajara (México).

-La Danza de Acatic. Reminiscencia de la Nueva Galicia

José Javier López López, Mariachi Antiguo de Acatic (México).

-El estilo musical y bailable tradicional en Arteaga, Michoacán

María de los Ángeles Rubio Tapia

-El ritmo como herramienta didáctica del baile tradicional

Víctor Ávila Gutiérrez, Artmus (México)

“Huellas y memorias mariacheras”

-No llores madre querida: los parabienes o despedimientos de angelito en el occidente de México.

Jorge Daniel Salas Mier, El Colegio de Michoacán (México)

-Del niño prodigio al charro cantor y al hijo del pueblo. El Bel canto y la voz de la canción popular mexicana a medio siglo XX

William Gradanti

-Vicente Fernández: dimensiones masculinas dentro del mariachi moderno

José Torres, Departamento de Música, Universidad del Norte de Texas, Denton (EUA)

-La música ranchera mexicana, el consumo de bebidas alcohólicas y expresiones socioemocionales en la cultura popular colombiana

Edgard Hernando Contreras Sanabria, Universidad de Pamplona (Colombia)

-Influencia de los Medios de Comunicación (La Radio) en la difusión de la música mexicana en Colombia

Jaime Chaparro Neira, Universidad de Pamplona (Colombia)

-Antonio Rivera Maciel: ¿legado ensombrecido o luz sin paradero?
Carlos Flores Claudio, FES Acatlán-UNAM (México)

-La Canción “El Mariachi” de José Guízar y el Rondó Mexicano opus 201 de Mario Castelnuovo-Tedesco
Israel Salvador Vázquez Zerecero (México-Alemania)

“Tras 15 años de Encuentros Nacionales de Mariachi Tradicional: impactos y desafíos en torno a gestión cultural y mariachi”

-La vida en un sorbo
ArqIgo. Francisco Samaniega Altamirano, Coordinación Nacional de Antropología-
INAH (México)

-Crecer y mejorar. Una mirada alrededor del Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional
Dr. Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato-Departamento de Estudios Culturales (México)

-La Fonoteca del INAH y la investigación, conservación, documentación y difusión de la tradición mariachera
Dr. Benjamín Muratalla, Fonoteca INAH (México)

-Del dicho al hecho... Una valoración de la declaratoria de la UNESCO y los mariachis
Jorge Amós Martínez Ayala

-Observatorio del mariachi: propuesta para su formulación
Lic. Mayra Antonieta Sandoval Quintero, Colegio de Postgraduados-Desarrollo Rural (México)

Coloquio Internacional del Mariachi (2017)

“Huellas y memorias mariacheras”

-Tras las huellas del mariachi en el suroccidente colombiano
Sugey Córdoba Paredes

-“Deja que salga la luna...”. La serenata: una manifestación mariachera en movimiento
Carlos Flores Claudio

-Don Ricardo Gutiérrez Villa: un músico “zorrero” de la Tierra Caliente
Jorge Amós Martínez Ayala

-Rosales y Robinson, un mexicanísimo par de irreverentes músicos populares o como un recuerdo grato se paseó por Santa Anita y vecindades de quinto patio.
Álvaro Ochoa Serrano

-El mariachi en la tradición yoeme yaqui: el conjunto musical Jiak Jiawai (Armonía de Jóvenes Yaquis)
Miguel Olmos Aguilera

-De músicas a mariachi. Música popular de los Altos de Jalisco
Rocío López de la Torre

-Influencia de la música mexicana en la frontera colombo-venezolana
Edgard Hernando Contreras Sanabria

“LA MÚSICA Y LOS MÚSICOS DEL MARIACHI”

-“¡Dale fregadazos, nomás no la abujerías...! La tambora ranchera en Tepatitlán de Morelos (1920-1960)
Juan Frajoza

-La Vida de las palabras. Las coplas mariacheras como expresión de alteridad
Daniel Gutiérrez Rojas

-La influencia de los modelos comerciales en la textualidad del son de mariachi tradicional
Jorge Daniel Salas Mier

-Sones, sones y más sones: “¿abajeños?”, “¿calentanos?”, “¿jaliscienses?”. El caso del “son obertura”
William Gradanti

-Mariachi de Niebla: creando una identidad cultural en Tepexilotla, Veracruz
Mayra Antonieta Sandoval Quintero

-La Plaza Garibaldi: lugar de machismo musical
José R. Torres-Ramos

-La cumbia desde Colombia hasta México, explorando sonoridades
Jaime Chaparro Neira

-¡Mira qué bonito! y sus Miércoles de Mariachi. La televisión en la construcción del mariachi en Monterrey
Ramiro Godina Valeria

-La orquesta típica y el mariachi, promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera
Sonia Medrano Ruiz

-Educación integral a través de la música de mariachi: la Cátedra José Hernández en México y sus referentes académicos en Estados Unidos de América
Renata Chapa

“DANZAS Y BAILES DEL MARIACHI”

-Los tiempos del son en el mariachi tradicional

David Durán Naquid

Coloquio Internacional del Mariachi (2018)

“Huellas y memorias mariacheras”

-Dos veladas de minuets mariacheros: Huaynamota y La Fortuna

Jesús Jáuregui, Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

-El minuet mariachero en la costa de Michoacán: relaciones de intercambio entre humanos y santos

Daniel Ernesto Gutiérrez Rojas, El Colegio de México (México)

-El mariachi y las mujeres: Hacia un análisis musical de sones para el mariachi tradicional femenino

Leticia Isabel Soto Flores, California State University of Northridge (Estados Unidos de América)

-Mariachie en San Bernardino y California (1878-1939)

Álvaro Ochoa Serrano, El Colegio de Michoacán (México)

“Mariachi y migración”

-Música y emociones... Explorando migraciones

Jaime Chaparro Neira, Universidad de Pamplona (Colombia).

-La cultura de migración mariachera en los Estados Unidos: El caso de la ciudad de Little Rock

José R. Torres-Ramos, U.S. Department of Education Fulbright-Hays Dissertation Development Research Abroad (DDRA) Fellowship (Estados Unidos de América).

-De la internacionalización del mariachi a la apropiación del mismo. El caso venezolano

Eduardo Martínez Muñoz, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo (México).

-“Paisano que llegas a la ciudad...”. Garibaldi: factores, transformaciones y consecuencias de migrar al corazón mariachero de la Ciudad de México

Carlos Flores Claudio, Facultad de Estudios Superiores Acatlán-UNAM (México).

“Mariachi y migración”

-... Y yo que los voy siguiendo: marineros, arrieros y aventureros en antiguos sonos del occidente mexicano

Jorge Daniel Salas Mier, El Colegio de Michoacán (México).

-¡Parece que están sonando las arpas de Apatzingán! Los conjuntos de arpa grande entre los migrantes michoacanos

José Ignacio Maldonado Cerano, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

-Pa' que sepan de qué estamos hechos... Música de arpa e identidad bilocal en emigrantes michoacanos en la "frontera norte"
Jorge Amós Martínez Ayala, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (México).

-Hacia México lucido. Fandangos de arpa en la ciudad de México actual
Josué Maceda Vite, investigador independiente (México).

"Mariachi y migración"

-El Mariachi Azteca, emigrantes de Guadalajara en Toronto
Olga Marisela Urzúa Franco, Hospital Civil de Tepic (México).

- "Al son que les sugiero yo": Cuatro décadas de mariachero de planta en Texas
William Joseph Gradanti, Universidad de Texas en Austin (Estados Unidos de América).

-Inmigración mariachera en Monterrey sobre la segunda parte del siglo XX
Ramiro Godina Valerio, Universidad Autónoma de Nuevo León (México).

-El andar del mariachi. De la Sierra Norte Poblana a la ciudad
Mayra Antonieta Sandoval Quintero, Universidad Intercultural del Estado de Puebla (México).

"La música y los músicos del mariachi"

-Las evocaciones de don Nicolás Prieto Jiménez, un tamborero de Cuquío
Juan Frajoza, Centro de Estudios Históricos de la Caxcana (México).

-La guitarra séptima "vs" la guitarra sexta en el mariachi
Arturo Javier Ramírez Estrada, Universidad Autónoma de Nayarit (México).

-Pasodobles con mariachi. ¿Cuál es el repertorio grabado y el contexto de ejecución de este género musical?
Alejandro Martínez de la Rosa, Universidad de Guanajuato (México).

-Presencia del mariachi nayarita en el ámbito nacional e internacional
Abel Andrade Cervantes, Banda de Música del Gobierno del Estado de Nayarit (México).

"Danzas y bailes del mariachi"

-La danza del mariachi tradicional
Isolda Rendón Garduño, Universidad de Colima (México).

-El Tamborazo y los Tastoanes en el Sur de Zacatecas
Brian López Tovar, Universidad de Colima (México).

-La música folclórica colombo venezolana y su analogía y similitud desde el punto de vista organológico, dancístico y de su interpretación musical con la del mariachi tradicional de México

Edgar Hernando Contreras Sanabria, Universidad de Pamplona (Colombia).

-Fandango profundo. Músicas tradicionales, experiencias, espacios y relaciones en la representación del Encuentro Nacional del Mariachi Tradicional en Guadalajara

Xocoyotzin Axel Villaseñor Ulloa, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Dirección de Culturas Populares (México).

-Chihuahua define el origen del mariachi

Luis Arturo Medrano Rodarte, Archivo Histórico Musical de México, Chihuahua (México).

“El mariachi: aspectos educativos”

-Las nuevas generaciones y el mariachi

Sugey Córdoba Paredes, Institución Educativa Municipal Luis Eduardo Mora Osejo, Pasto, Nariño (Colombia).

-Muxupíp, la tierra del mariachi en Yucatán. Su población, su escuela y sus mariachis

Leidy Noemí del Socorro Rosado Luna, Gobierno del Estado de Yucatán (México).

-Gestión y enseñanza del mariachi tradicional en Jalisco

Víctor Manuel Neri Vidaurre, Universidad de Guadalajara/ Secretaría de Cultura del H. Ayuntamiento de Tonalá, Jalisco (México).

-Proceso de Transformación Curricular de la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en Garibaldi: un modelo de educación musical del mariachi en proceso de academización

Mercedes Alejandra Payán Ramírez, Centro Cultural Ollin Yoliztli, Ciudad de México (México).

Fuentes

Archivos.

- Filmoteca de la UNAM. Consulta del material cinematográfico.
- Cineteca nacional. En la cineteca nacional se encuentran, además de las cintas, los scripts, guiones, fichas técnicas para su consulta.
- Archivo Histórico Genaro Estrada/Secretaría de Relaciones Exteriores (AHGE-SRE):
 - ❖ AHGE-SRE, exp. III-311-12 Consultado en julio 3, 2018.
 - ❖ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 3.
 - ❖ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 8.
 - ❖ AHGE-SER, exp. III-311-12, foja 22, Boletín de prensa número 5, *The Kansas City Post*, october 5, 1923
 - ❖ AHGE-SRE, III/510(87-0)/"41"/R, Venezuela, Legación-Informes Políticos, pp. 10-11
 - ❖ III/510 (016)/13411, Archivo Misiones Diplomáticas de México en el extranjero, P. 10
- Hemeroteca Nacional de México (HNM)
- Hemeroteca de *El Universal*. (HEU)

Artículos de periódicos transcritos en Blog "*Immotus et dignus*"

- El Universal. El Gran Diario de México, Año X, Tomo XXXVIII, Jueves 4 de febrero de 1926, primera plana. El artículo en referencia al 27 de enero de ese año el cual hace alusión el Arzobispo José Mora y del Río <https://immotusetdignus.blogspot.com/2018/>
- *El Universal*, Año XX. —TOMO LXXVII, sábado 11 de abril de 1936, primera plana, "POR MI GUSTO NO ME IRIA DEL PAIS". Sí lo dispone el señor Presidente, obedeceré su determinación: dijo el Gral. Calles. <http://immotusetdignus.blogspot.com/2018/07/normal-0-21-false-false-false-es-mx-x.html>
- Castrejón, Diez Jaime, "Praxis. Cárdenas", en *El Universal*. El Gran Diario de México, Año LXIV, Tomo CCLVII, Lunes 7 de julio de 1980, Primera plana. <http://immotusetdignus.blogspot.com/2018/07/praxis-cardenas.html>
- *El Universal*. *El Gran Diario de México*, Domingo 1° de diciembre de 1946, quinta sección, página quince.

- <http://immutusetdignus.blogspot.com/2018/08/la-mexicanidad-producira-convencimiento.html> El otro artículo: “El Maldito Complejo de la Inferioridad”.
- *El Universal*, jueves 18 de septiembre de 1930, “Hoy inauguramos solemnemente”, segunda sección, p. 3. <https://immutusetdignus.blogspot.com/2019/01/el-universal-inauguracion-de-la-xew.html>
 - *El Universal*, La Fiesta de la Raza en la Escuela Preparatoria, miércoles 13 de octubre de 1920, p. 8. <https://immutusetdignus.blogspot.com/2019/01/la-fiesta-de-la-raza-en-la-escuela.html>
 - Disponible el Discurso completo en <http://immutusetdignus.blogspot.com/2019/>
 - Disponible en: <http://immutusetdignus.blogspot.com/2018/08/la-voz-del-mnariachi-y-el-rey-de-la.html> agregado al blog el 12 de agosto del 2018.

Fuentes bibliográficas.

- Alcántara, Henze, Lilly (comp.), *Anecdotario mariachero*, México, Programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente-Conaculta, 2012, 174 págs.
- Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, Colección Popular 498, FCE, México, 1993.
- Arcila, Eduardo, *Comercio entre Venezuela y México en los siglos XVI y XVII*, México, El Colegio de México, 1950.
- Arcila, Eduardo, *Economía colonial de Venezuela*, México, FCE, 1946.
- Ayala Blanco, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, Colección Miradas en la Oscuridad, Letras Fílmicas, Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC), Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, *E-book*, UNAM, México, 2017.
- *Bajo el manto del libertador. Colombia, Panamá y Venezuela 1821-2000*, Felicitas López Portillo (coord.), Secretaría de Relaciones Exteriores, Acervo Histórico Diplomático, México, 2004.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, España, 2005.

- Calderón de la Barca, *La vida en México. Durante una residencia de dos años en ese país*, Porrúa, Sepan Cuántos... n° 74, Sexta edición, México, 1984.
- Camacho, Arturo et al, *Memorias del Coloquio El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación, IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Juan Arturo Camacho Becerra (coord.) ,1ª Ed., Zapopan, Jal.: Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ¡Vive Guadalajara!, 2010. ISBN 978-607-901 16-41-8
- Camacho, Arturo et al, *Memorias del Coloquio El Mariachi Patrimonio Cultural de los mexicanos*, Juan Arturo Camacho Becerra (coord.) ,1ª Ed., Zapopan, Jal.: Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012. ISBN 978-607-9016-66-1.
- Camacho, Arturo et al, *Memorias del Coloquio El Mariachi, patrimonio cultural de la humanidad*, Juan Arturo Camacho (coord.), 1ª edición, Zapopan, Jal.: Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013. ISBN 978-607-734-008-9.
- Cardero, Ana María, *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*, UNAM, 1ª reimpresión, México, 1994, pp. 43-44. ISBN: 968-837-776-7
- Chamorro Escalante, Arturo, “El conjunto mariachi a partir de su apariencia sónica”, en *De occidente es el mariache y de México... revista de una tradición*, Álvaro Ochoa (coord.), El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001.
- Chamorro, Escalante, J. Arturo, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y Tradición musical en las identidades jaliscienses*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno del estado de Jalisco, 2006, 145 págs.
- Chaparro, Neira Jaime, “Reflexiones acerca del impacto sociocultural que genera la inserción de la música mexicana de mariachi en el nororiente colombiano”, en *El mariachi: aprendizajes y relaciones. XII Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Luis Ku (coord.), El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2014.
- Collinwood, R. G., *La idea de la Historia*, FCE, México, 1980.

- Contreras, Edgardo Hernando, “Influencia de la música mexicana en la música popular campesina de Colombia”, en *El Mariachi: danzas y contextos*, coord., Luis Ku, El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Zapopan, Jalisco, 2016.
- Cortés Zavala, María Teresa, “Miguel Contreras Torres y el cine en México”, en *Tzintzun: Revista de Estudios Históricos*, N° 12, 1988.
- Costa Antonio, *Saber ver el cine*, Barcelona, Piados, 1988.
- Cruz, Porchini Dafne, Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del Cardenismo 1937-1940, Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, México, 2006.
- De la Torre y Villar, Ernesto, *Labor diplomática de Tadeo Ortiz*, México, SRE, 1974.
- De los Reyes, Aurelio, *Cien años de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987.
- De los Reyes, Aurelio, *A cien años del cine en México*, IMCINE, INAH, Miguel Ángel Porrúa, México, 1996, pp. 20-21
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1983 (original volumen I); 1996 (nueva edición del volumen I), 1993 (volumen II), 968-36-3125-8 (obra completa); 968-58-0265-3 (volumen I); 968-36-3126-6 (volumen II).
- De los Reyes, Aurelio, “El Nacionalismo en el cine (1920-1930). Búsqueda de una nueva simbología” en *El nacionalismo y el arte mexicano 1900-1940*. IX Coloquio de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, México, 1986.
- De los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*, Trillas, México, 1987.
- Dordelly, Nuñez, Hiram, *Cancionero del Cuarteto Coculense. Sonos abajeños*, Gobierno de Jalisco, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, México, 2004, p. VII.
- Fernández, Claudia y Andrew Paxman, *El Tigre, Emilio Azcárraga y su imperio Televisa*, Grijalbo, México, 2013, p. 38-39

- Florescano, Enrique, *Las imágenes de la Patria a través de los siglos*, Taurus, México, 2006, 487 págs.
- Frémont, A., *La région: espace vécu*, Presses Universitaires de France, Paris, 1976.
- Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets editores, Buenos Aires, 1992,
- Foucault, Michel, *Microfísica del poder*, Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, segunda edición, Edissa, Madrid, 1979.
- Gabás, Pallás Raúl, “¿Quién opina en la opinión pública?”, en *Anàlisi*, N° 26, 2001.
http://www.avizora.com/publicaciones/comunicacion/textos/textos_pdf/0003_quien_opina_opinion_publica.pdf
- García Riera, Emilio , *Historia documental del cine mexicano 1929-1976*, Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco y el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, 1992-1997.
- Giddens, Anthony, *Consecuencias de la modernidad*, Madrid, Alianza, 1993, pp. 15-58.
- Giddens, Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Ediciones Península, Historia, Ciencia, Sociedad n° 257, Barcelona, 1995.
- Gomezjara, Francisco y Delia Selene de Dios, *Sociología del cine*, SEPSETENTAS N°110, SEP, México, 1973.
- González, Eulalio, *Autobiografía y anecdotario*, Edit. Diana, México, 1999.
- Heller, Agnes, *Teoría de los sentimientos, Filosofía y cultura contemporánea*, primera reimpression, Ediciones Coyoacán, México, 2004.
- Hermes, Rafael, *Origen e Historia del Mariachi*, Serie Historia Regional, Katún, segunda edición, México, 1983. ISBN 968-43-0015-8
- Hermes, Rafael, *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*, México, 1999.

- *Historia del Partido Oficial: Primera parte; El Partido Nacional Revolucionario; los primeros años: 1929-1932*, Política, 15 de mayo de 1963.
- *Historia general de México*, Cosío Daniel (coord.), El Colegio de México, México, 1981.
- *Historia General de México*, Daniel Cosío (coord.), Vol. II, El Colegio de México, México, 1981.
- *Historia Mexicana*, Vol. LIII, n° 4, abril-junio, El Colegio de México, México, 2004,
- Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Crítica, Grijalbo Mondadorí, Barcelona, 1998.
- Jáuregui, Jesús, “Corrido e historia. La tradición mariachera de las ‘mañanas’ en Nayarit” en *Con el permiso de ustedes. Una historia muy corrida*. Álvaro Ochoa compilador, El Colegio de Michoacán, México, 2016, pp. 167-190.
- Jáuregui, Jesús, *El mariachi símbolo musical de México*, Inah-Conaculta-Taurus, México, 2007, 436 págs.
- Jáuregui, Jesús, “Immo pectore. Apostillas a El mariachi”, en revista ISTOR, México, CIDE, Núm. 34, dossier 3, 2008, pp. 50-88.
- Kohan, Néstor, *Gramsci para principiantes*, Era Naciente SRL, Buenos Aires, Argentina, 2004.
- Krause, Enrique, *Biografía del poder. Caudillos de la Revolución Mexicana (1910-1940)*, Colección Andanzas, Tusquets Editores, México, 1998.
- Ku, Luis et al, *El mariachi: aprendizajes y relaciones*, Luis Ku (coord.), 1ª edición, Zapopan, Jalisco, El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2014, ISBN 978-607-8350-16-2
- Ku, Luis et al , *El mariachi: regiones e identidades*, Luis Ku (coord.), 1ª edición, Zapopan, Jalisco, El Colegio de Jalisco: Gobierno de Jalisco, Secretaría de Cultura, México, 2016, ISBN 978-607-8350-22-3
- Ku, Luis et al, *El mariachi: danzas y contextos*, Luis Ku (coord.), 1ª edición, Zapopan, Jalisco: El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2015, ISBN 978-607-8350-53-7
- López-Contreras, Eleazar, *Mosaico de la Música Caribeña. Recorrido Nostálgico*, Venezuela, 2011.

- Loyo, Engracia, “La educación del pueblo”, en Historia mínima de la educación en México, Pablo Escalante Gonzalbo [et al.] ; Dorothy Tanck de Estrada, (coord.), El Colegio de México, Seminario de la Educación en México, México, D. F., 2010.
- Loyo, Engracia, “Lectura para el pueblo 1921-1940”, en Historia Mexicana. El Colegio de México, Vol. 33, Núm. 3 (131) enero-marzo 1984, p. 299. Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2587/2098>
- Machuca, Jesús Antonio, “Reconfiguración del Estado-Nación y cambio de la Conciencia Patrimonial en México”, en *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural. Nuevas miradas*, Béjar Navarro, Raúl (comp.), Colección Multidisciplina, CRIM, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, UNAM, México, 2005, pp. 135-176.
- Marcel, Martin, *El lenguaje del cine*, Gedisa, México, 2013.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, “Sólo que la mar se seque no me bañaré en sus olas... Las relaciones musicales entre la Tierra Caliente y la Costa”, en Sevilla Villalobos, Amparo (coordinadora), *El fandango y sus variantes*, III Coloquio Música de Guerrero, México, INAH/CNCA, 2103, pp. 203-229.
- Martínez Ayala, Jorge Amós, “Corre y se va... tocando su guitarrón estaba el mariachi Simón. Algunas reflexiones sobre la dotación instrumental del mariachi”, en Camacho Becerra, Arturo (coordinador), *Coloquio El mariachi patrimonio cultural de la humanidad*, Guadalajara, El Colegio de Jalisco/SCJ/CNCA, 2013, pp. 261-274.
- Martínez, de la Rosa, Alejandro, Las mujeres bravas del fandango: Tentaciones del infierno, en *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 34, N°. 133, 2013, págs. 117-139
- Martínez, de la Rosa, Alejandro, Alejandro, David Charles Wright Carr, Ivy Jacaranda Jasso Martínez, Guerreros chichimecas: la reivindicación del indio salvaje en las danzas de Conquista, *Relaciones: Estudios de historia y sociedad*, ISSN-e 0185-3929, Vol. 37, N°. 145, 2016, págs. 251-278.
- Martínez, de la Rosa, Alejandro, Salvaguarda de la música tradicional en la tierra caliente: programas de preservación y desarrollo del patrimonio cultural de una

región, en *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible*, ISSN-e 1665-0441, Vol. 6, Nº. 2, 2010.

- Martínez, de la Rosa, Alejandro, *Peteneras, malagueñas y panaderos. Crítica social americana contra el antiguo régimen en tres géneros populares iberoamericanos*, en *Cantos de Guerra y Paz: la música en las Independencias Iberoamericanas (1800-1840)* / coord. por Begoña Lolo Herranz, Adela Presas, 2015, ISBN 978-84-8344-521-1
- Martínez, de la Rosa, Alejandro, *De la guitarra artesanal al banjo industrial: procesos de cambio instrumental en la danza de "Indios Broncos"*, Guanajuato, México, en *Musicología global, musicología local* / coord. por Javier Marín López, Germán Gan Quesada, Elena Torres Clemente, Pilar Ramos López, 2013, ISBN 978-84-86878-31-3, págs. 559-582.
- Martínez, Miguel, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas de la música de mariachi*, CONACULTA, Secretaría del Gobierno de Jalisco, México, 2012. ISBN: 978-607-455-959-0
- Miguel Martínez et Jonathan Clark, "Miguel Martínez: patriarca de la trompeta mariachera", en *Coloquio: Encuentro Nacional de Mariachi (XI: 2012)*, Guadalajara Jalisco, México, *Memorias del Coloquio: El Mariachi, patrimonio cultural de la Humanidad*, Juan Arturo Camacho (coord.), El colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, Conacyt, 2013.
- Martínez Muñoz, Eduardo, *De cuerda y metal...se hace camino al cantar*, Colección Humanidades, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, México, 2015.
- Martínez Muñoz, Eduardo, "De la Internacionalización del mariachi a la apropiación del mismo. El caso venezolano" en *Mariachi y migración*, Francisco Samaniega (coord.), El Colegio de Jalisco, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, El Colegio de Jalisco, Zapopán, México, 2019.
- Martínez Muñoz, Eduardo, "La Banda del Automóvil Gris. Innovación delictiva o padrino desde el poder" en *Aromas de pólvora quemada. Música y cantos de bandidos* (Fonograma 73), Juan Frajoza (coord.), Fonoteca INAH, México, 2019.

- Martínez Muñoz, Eduardo, “Lloren guitarras”, timbre, gusto e innovación al Mariachi, *Coloquio: IV Jornadas de investigación sobre las guitarras. Tradición, patrimonio cultural, migración e industria cultural en la guitarra*, Paracho, Michoacán, 2-3 de agosto del 2018. Inédito.
- Martínez Muñoz, Eduardo, “Periplos de Mariachi. Le Chanteur de México. El Vargas en París (1956)”, en *Memorias del coloquio. El mariachi, Patrimonio cultural de la Humanidad*, Arturo Camacho (coord.), Secretaría de Cultura del estado de Jalisco, Conaculta, México, 2013.
- Martínez Piva, Jorge *et all*, *La Industria cinematográfica en México y su participación en la cadena global*, Estudios y perspectivas, Sede subregional de la Cepal en México 122, Publicaciones de las Naciones Unidas, México, 2010.
- Méndez, R., Hermes Rafael, *Los primeros mariachis en la Ciudad de México. Guía para el investigador*, México, Edición del autor, 1999, 225 págs.
- Meyer, Jean, *La Cristiada. 2-el conflicto entre la iglesia y el estado 1926-1929*, novena edición, Siglo XXI, México, 1980, p. 304.
- Meyer, Lorenzo, “El primer tramo del camino” en *Historia general de México*, Cosío Daniel (coord.), El Colegio de México, México, 1981, p.1185.
- Miquel, Ángel, “Rafael Bermúdez Zatarain y el Magazine Fílmico”, en *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica-* Año 3, n. 3, diciembre de 2017, 46-70. ISSN 2469-0767. www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/download/119/137
- Monsiváis, Carlos, *Pedro Infante. Las Leyes del querer*, Ediciones Raya en el Agua, México, 2008,
- Montoya, Arias Luis Omar, “La presencia del mariachi en Colombia”, en *Memorias del Coloquio de Mariachi, El Mariachi y la música tradicional de México. De la tradición a la innovación. IX Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional*, Arturo Camacho (coord.), Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Jalisco, México, 2010.
- Morales, Salvador, *La música mexicana. Raíces, compositores e intérpretes*, México, Editorial Universo, 1981, 204 págs.

- Moreno Garrido Belén, “La representación de la identidad en la serie Vientos de agua”, en *Iberoamérica Global*, Vol. 3, N° 2, Dec., The Hebrew University of Jerusalem, 2010, p. 16.
https://www.researchgate.net/publication/276382093_La_representacion_de_la_identidad_en_la_serie_Vientos_de_Agua Consultada en septiembre 20, 2019.
- Movimientos sociales en *Los grandes problemas de México*, vol. 6, Ilán Bizberg y Francisco Zapata (coordinadores), El Colegio de México, 1a. ed. México, D.F., 2010
- Nationalism in Latin America. The Macmillan Co. Nueva York, 1996.
- Noguera Fernández, Albert, “La teoría del Estado y del poder en Antonio Gramsci: claves para descifrar la dicotomía Dominación-liberación”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, N° 29, Euro-Mediterranean University Institute (EMUI), Universidad Complutense de Madrid, 2011. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/26799> Consultado en julio 20, 2019.
- Ochoa, Álvaro (editor), *De occidente es el mariache y de México. Revista de una tradición*, El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001. ISBN 970-679-057-8
- Ochoa, Álvaro, "*Fandango y Mariacheros*", Casa de la Cultura del Valle de Zamora, Fondo Editorial Morevallado, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de la Ciénega. 4ª. Edición, 2008.
- Ochoa, Álvaro, *Manual del Mariachi*, México, Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco, 2013, 90 págs.
- Ochoa, Álvaro, “Mitote, fandango y mariachi en Jal-Mich”, en revista *Relaciones*, México, COLMICH, vol. VI, núm. 21, 1985, p. 71-84.
- Ochoa, Álvaro, *La música va a otra parte Mariache México-USA*, El Colegio de Michoacán, El Colegio de Jalisco, México, 2015. ISBN 978-607-9470-01-2 Colmich. 978-607-8350-29-2 Coljal.
- Onofre Ortega, Oscar, *Discursos de la mexicanidad durante el alemanismo. El grupo filosófico Hiperión (1948-1952)*, Curso de temática de la Revolución Mexicana, primavera 2010.

- Paxman, Andrew, En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México, Cide, Debate, México, 2016.
- Pérez, Montfort, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, CIESAS-CIDHEM, México, 2000.
- Pérez, Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, Imaginarios Y Contextos, Ensayos de Historia y Cultura en México 1850-1950*, México, Español, 2008. ISBN: 978-968-796-679-6, Pág.300.
- Pérez, Montfort, Ricardo, "Down México way. Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1920 a 1940", en Aquiles Chihu (coord.), *Sociología de la identidad*, UAM Iztapalapa-Porrúa, México, 2002, pp. 63-84.
- Pérez, Montfort, Ricardo, "El Museo Nacional como expresión del nacionalismo mexicano", en *Alquima*, año 4, núm. 12, Sistema Nacional de Fototecas-INAH, México, may-ago 2001, pp. 33-38.
- Pérez, Montfort, Ricardo, *Estampas de Nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, Colección Miguel Othón de Mendizábal, Ciesas, México, 1994.
- Pérez, Montfort, Ricardo, *Expresiones Populares y Estereotipos Culturales en México. Siglos XIX y XX, 10 Ensayos*, Publicaciones de la Casa Chata, Ciesas, México, 2007, ISBN: 968-496-598-2, Pag.250.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Hispanismo y Falange. Los sueños imperiales de la derecha española*, FCE, México, 1992.
- Pérez Montfort, Ricardo, "La invención de tradiciones folclóricas y musicales en México: un hábito del discurso oficial y los medios de comunicación masiva", en *Identidades en venta; músicas tradicionales y turismo en México*, UNAM, IIS, México, 2016.
- Pérez, Montfort, Ricardo, "Representaciones e historiografía en México 1930-1950. 'Lo mexicano' ante la mirada nacional y extranjera", en *Historia Mexicana*, t/v 248 Vol. LXII, Núm. 4, México, 2013.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)", en *Política y Cultura*, n° 12, UAM-Xochimilco, México, 1999.

- *Proyecto de programa y de principios y de estatutos que el comité organizador del Partido Nacional Revolucionario somete a la consideración de las agrupaciones que concurrirán a la gran Convención de Querétaro, 1928.*
- Ramírez, Blanca, “La geografía regional: tradiciones y perspectivas contemporáneas” en *Investigaciones Geográficas*, Boletín del Instituto de Geografía, UNAM, Núm. 64, 2007, pp. 116-133. ISSN 0188-4611. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n64/n64a8.pdf> Consultado agosto 5, 2019.
- Ramírez, Cabañas Joaquín, *Recopilación de documentos: El empréstito de México a Colombia*, 2ª edición, Porrúa, México, 1971.
- Rendón, Garduño, Isolda, *El mariachi tradicional. Identidad colimense*, México, Programa de desarrollo cultural de Tierra Caliente-Conaculta, 2012, 138 págs.
- *Revista Estudios Jaliscienses*, N° 9, Agosto 1992, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1992, 64 págs.
- *Revista Estudios Jaliscienses*, N° 36, mayo 1999, Zapopan, El Colegio de Jalisco, 1999, 64 págs.
- *Revista Hoy*, N° 596, sábado 24 de julio, 1948, pp. 10 y 62. *Revista Relaciones*, N° 58, Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, p. 247, disponible en: <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/058/JesusJauregui.pdf>
- *Revista Mañana*, “Como piensa Calles. Sensacional entrevista con el expresidente. Narración del rompimiento con Cárdenas”, 2 de octubre de 1943, pp. 43.
- Rodríguez Adrados, Francisco, *Del teatro griego al teatro de hoy*, El libro de bolsillo, Clásicos de Grecia y Roma, Alianza Editorial, España, 199
- Roldán, Oquendo Omán, *Las relaciones entre México y Colombia (1810-1862)*, México, SRE, 1974.
- Romero, Brenda, “La creciente popularidad del Mariachi en los Estados Unidos al final del siglo XX”, en *De Occidente es el mariachi y de México... Revista de una tradición*, Álvaro Ochoa (coord.), El Colegio de Michoacán, Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, México, 2001
- Sánchez, Francisco, *Luz en la oscuridad. Crónica del cine mexicano 1896-2002*, Conaculta, Cineteca Nacional, JP, México, 2002

- Schmitt, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, en *Relaciones*, vol. XX, núm. 77, invierno 1999, p. 17.
- Segovia, Rafael, *El nacionalismo mexicano. Los programas políticos revolucionarios, (1929-1964)*, Cuadernos de Educación Sindical, Sindicato de Trabajadores de la Universidad de Nuevo León, Serie II, N° 3, Centro de Estudios Internacionales del Colegio de México, México, 1988.
<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020081340/1020081340.PDF>
- Soberón Torchia, Édgar, *Un siglo de cine*, Cine Memoria, México, 1995. 446 pp. ISBN 968-7675-00-4
- Soler, Ricaurter, *Idea y cuestión nacional latinoamericanas. De la Independencia a la emergencia del imperialismo*, Siglo XXI, Colección América nuestra, 3ª edición, México, 1980.
- Sorlin, Pierre, *El cine, reto para el historiador*, Istor, Revista de Historia Internacional, México, 2005, p.11.
- Sperry, Gil, *Mariachi for gringos. Unlocking the secrets of México’s macho music*, EEUU, Library of Congress Cataloging-in-Publication Data, 2007, 148 págs.
- Sperry, Gil, *Mariachi for gringos II, Discovering more of México’s hottest songs and stories*, EEUU, Library of Congress Cataloging-in- Publication Data, 2011, 232 págs.
- Szurmuk, Mónica et Robert Mckee Irwin, *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Siglo XXI editores, Instituto Mora, México, 2009.
- Tenorio Trillo, Mauricio (moderador), *Identidad, nuestra preclara obsesión. Un diálogo y algo más*, Esta mesa redonda se sostuvo de manera virtual por medio de intercambios de correos electrónicos en los meses de abril y mayo del 2002, donde participaron Roger Bartra, Partha Chatterjee, Robin Kelley, Fernando Escalante, Sanjay Subrahmanyam. Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_11/dossier1.pdf Consultado en: septiembre 20, 2019.
- Teun A. van Dijk. “Análisis del discurso ideológico”. Versión 6. México, Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco, División de Ciencias

Sociales y Humanidades, Departamento de Educación y Comunicación, octubre 1996, p. 23

- Varios autores, *Ases de Tierra Caliente. Historias de vida de músicos tradicionales de Colima, Estado de México, Guerrero, Jalisco y Michoacán*, México, Programa de Desarrollo Cultural de Tierra Caliente-Conaculta, 2012, 248 págs.
- Viñas, Moisés, *Índice cronológico del cine mexicano, 1896-1992*, México, Dirección General de Actividades Cinematográficas, UNAM, 1992.
- Von Grafenstein, Gareis, Johanna, *Nueva España en el Circuncaribe (1779-1862), Revolución, competencia imperial y vínculos intercoloniales*, México, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, UNAM, 1997.
- Whitaker, Arthur P., y David C. Jordan, *Nationalism in Contemporary Latin American*. The Free Press, New York, 1966.
- Wodak, Ruth et Michael Mayers, *Métodos de análisis crítico del discurso*, Gedisa, España, 2003.
- Yáñez, Chico Francisco, *Historias escogidas del Mariachi, según los apuntes de Edgar Gabaldón Márquez*, México, J. M. Castañón editores, 1981, 591 págs.
- Zunzunegui, Santos, *Pensar la imagen*, 2ª edición, Catedra/Universidad del País Vasco, Madrid, 1992.

Revistas

Schmitt, Jean-Claude, "El historiador y las imágenes", en *Relaciones*, vol. XX, núm. 77, invierno 1999, p. 17.

Artículos (PDF)

<https://es.scribd.com/doc/15764997/El-Cine-como-fuente-para-la-Historia>

Tesis.

- Arango Pinto, Luis Gabriel, *Estereotipos del mexicano popular en el cine: un ejemplo en la comedia urbana picaresca de la década de los ochenta*, 2002.

- Fügemann, Luis Arturo, “Hacia una definición de cine”, en *Tesis: Análisis estructural comparativo de las películas Down with love y Ladies’ Night*, UDLAP, Cholula, Puebla, 2005, s/p. Tesis digitales: http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/fugemann_o_la/ Fecha de consulta: septiembre 25, 2017.
- García German, Ma. del Carmen, *El estereotipo en el cine mexicano de 1935 a 1955 causas y consecuencias*, 1987.
- González, Patricia, *Relación bilateral México-Venezuela: La búsqueda de liderazgos*, Tesina para obtener el título de Licenciada en Relaciones Internacionales, Tesiunam, UNAM, FES “Aragón”, México, 2013.
- Obscura Gutiérrez, Siboney, *La comedia ranchera y la construcción del estereotipo del charro cantante en el cine mexicano de los treinta e inicio de los cuarentas*, 2003.

Entrevistas electrónicas y etnográficas e historias de vida con mariacheros.

- Entrevista al Dr., Alain Touraine “La modernidad”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=mQMeAhe6Oos> Consultada en septiembre 20, 2019.
- Entrevista con el Doctor Jorge Amós Martínez Ayala en el programa *Son y tradición*, transmitido el 08 de junio de 2018. Coproducción IMER- Ciudadana 660 y Secretaría de Cultura- DGCP. Producción y conducción: Aideé Balderas Medina. Operación técnica: Manuel Compatitla. Web master DGCP: Roberto Nava. Grabación de podcast. René Arellano. Disponible en: https://mx.ivoox.com/es/son-tradicion-el-mariachi-dr-audios-mp3_rf_26374557_1.html consultado: agosto 28, 2019.
- Entrevista a Víctor Cárdenas “El Pato”, vihuelista del Mariachi Vargas durante cincuenta años, octubre, 6, 2016.

Electrónicas

Introducción

- Adamovsky, Ezequiel, historiador argentino, charla sobre Identidad, julio, 2016, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZP45ANGVST4>
- Moreno Garrido Belén, “La representación de la identidad en la serie Vientos de agua”, Disponible en https://www.researchgate.net/publication/276382093_La_representacion_de_la_identidad_en_la_serie_Vientos_de_Agua
- Loyo, Engracia, “Lectura para el pueblo 1921-1940)”, Disponible en: <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2587/2098>
- Noguera Fernández, Albert, “La teoría del Estado y del poder en Antonio Gramsci: Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/26799>
- Olga Falcón. http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/olga-falcon-la-dama-del-rebozo
- Patrimonio UNESCO. <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1456-mariachi-patrimonio-de-la-humanidad-unesco> Fecha de consulta noviembre 18, 2016.
- Ramírez, Blanca, “La geografía regional: <http://www.scielo.org.mx/pdf/igeo/n64/n64a8.pdf>
- *Revista Relaciones*, N° 58, Colegio de Michoacán, Zamora, Michoacán, p.247 <https://www.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/058/JesusJauregui.pdf>
- Serrano, Arturo, *Compendio de cine venezolano*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/317533553/Diccionario-de-Cine-Venezolano>
- El Soyate (***Yucca rostrata***) es un planta suculenta perenne perteneciente a la misma familia que el [RUSCO: *Ruscus aculeatus* \(Asparagaceae\)](#) También en: <https://www.riomoros.com/2017/11/soyate-yucca-rostrata.html>
- Tenorio Trillo, Mauricio (moderador), *Identidad, nuestra preclara obsesión. Un diálogo y algo más.* Disponible en: http://www.istor.cide.edu/archivos/num_11/dossier1.pdf
-

Capítulo I

- Carlos Noriega Hope. Disponible en: <http://www.elem.mx/autor/datos/767>
- De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930: Vivir de sueños/Bajo el cielo de México* <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/cinesociedad.html>
- Encuentro del Mariachi. <http://www.par.mx/cultura/2013/466416/6/revelan-el-programa-del-encuentro-nacional-de-mariachi-tradicional.htm>
- García Riera, Emilio, *Historia documental del cine mexicano 1929-1976*. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/libros/cinesociedad.html>
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula4.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=8vFb5nZRyXo>
- *Immo pectore. Apostillas a El mariachi:* <https://www.yumpu.com/es/document/view/6346985/immo-pectore-apostillas-a-el-mariachi-istor-cide/6>
- Javier Solís *Gocemos nuestra vida* <https://www.youtube.com/watch?v=q-azGnIDX1c>
- Jean Meyer la Parroquia de Rosamorada <http://www.letraslibres.com/vuelta/el-origen-del-mariachi>
- Jean Meyer, *La Cristiada*, <https://es.scribd.com/document/339805209/Jean-Meyer-La-Cristiada-2-El-Conflicto-Entre-La-Iglesia-y-El-Estado-1926-1929-Siglo-XXI-Editores-Mexico-9a-Ed-1985>
- Miguel Martínez acompañó a Jorge Negrete como trompetista non del Mariachi Vargas de Tecalitlán <https://www.youtube.com/watch?v=8vFb5nZRyXo>;
- Pedro Infante, *Sincero corazón:* https://www.youtube.com/watch?v=5gEetd_G2Tk
- Rafael Bermúdez Zatarain (1896-1934): www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/download/119/137
- Registro de Miguel Martínez ante el SACM de México, aquí aparece su producción como compositor. <http://www.sacm.org.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08166>
- Santa, primera versión <https://www.filmaffinity.com/mx/film545282.html>
- <http://www.letraslibres.com/vuelta/el-origen-del-mariachi>
- <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1456-mariachi-patrimonio-de-la-humanidad-unesco>

- Soyate. <https://www.riomoros.com/2017/11/soyate-yucca-rostrata.html>
- V Censo levantado en 1930 <http://www.inep.org/biblioteca/17-mexico-social/4-el-analfabetismo-en-mexico-1895-al-ano-2000>

Capítulo II

- Andrade Carreño, Alfredo, “Los postulados fundamentales de la teoría de la modernidad reflexiva de Anthony Giddens”, Disponible en: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0186602815000249>
- Jean Meyer, *La Cristiada*, y que puede ser consultada en este enlace <https://es.scribd.com/document/339805209/Jean-Meyer-La-Cristiada-2-El-Conflicto-Entre-La-Iglesia-y-El-Estado-1926-1929-Siglo-XXI-Editores-Mexico-9a-Ed-1985>
- Anexo XIX, Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario (1934-1940). <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2884/26.pdf>
- <https://www.amabpac.org.mx/wp/el-asesinato-del-general-alvaro-obregon-por-fundacion-casasola-para-la-cultura-a-c/>
- <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/845708.1929-se-funda-el-partido-nacional-revolucionario.html>
- http://www.avizora.com/publicaciones/comunicacion/textos/textos_pdf/0003_quien_opina_opinion_publica.pdf
- <https://latrivial.org/una-biografia-de-antonio-gramsci-1891-1937/>
- Anexo XIX, Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario (1934-1940). Fragmentos, Tomo II, Vol. 2, Génesis y evolución de la Administración Pública Federal Centralizada, Alejandro Carrillo Castro, p. 398 puede ser consultado en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3359/20.pdf> Consultado en julio 16, 2018
- Discurso del Lic. Miguel Alemán Valdés, al protestar como presidente de la República, ante el Congreso de la Unión, el 1° de diciembre de 1946, p. 186. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2720/4.pdf> fecha de consulta marzo 27, 2018.
- Gabás, Pallás Raúl, “¿Quién opina en la opinión pública?”, en *Anàlisi*, N° 26, 2001, pp. 169-186. Disponible

en:http://www.avizora.com/publicaciones/comunicacion/textos/textos_pdf/0003_quien_opina_opinion_publica.pdf

- Gramsci <https://latrivial.org/una-biografia-de-antonio-gramsci-1891-1937/>
- Antonio Gramsci: El nudo de la relación Estado Nación. Disponible en <https://es.scribd.com/document/162671018/07-Capitulo-3-Antonio-Gramsci-El-Nudo-de-la-Relacion-Estado-Nacion>
- Cruz, Porchini, Dafne, *Arte, propaganda y diplomacia cultural a finales del Cardenismo 1937-1940*. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/en-la-cineteca-nacional-analizan-el-cine-de-propaganda-de-los-anos-treinta>
- El Economista México-Colombia <https://www.economista.com.mx/internacionales/El-comercio-entre-Colombia-y-Mexico-esta-en-6000-millones-de-dolares-Promexico-20181031-0069.html>
- II Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Miguel Alemán Valdés, 1° de septiembre de 1948, p. 72. <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-10.pdf>
- IV Informe de Gobierno del Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos Miguel Alemán Valdés, 1° de septiembre de 1950, p. 150. <http://www.diputados.gob.mx/sedia/sia/re/RE-ISS-09-06-10.pdf>
- Jarabe Atenuiza. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dtaGTwXmi_M
- Olga Falcón http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/olga-falcon-la-dama-del-rebozo
- Ponce, Marcelo F., “La modernidad como objeto de indagación filosófica en Jürgen Habermas”,. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/ponce73.pdf>
- Segovia Rafael, *El nacionalismo mexicano. Los programas políticos revolucionarios, (1929-1964)*, Disponible en: <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020081340/1020081340.PDF>

Capítulo III

- Aurelio de los Reyes, En Defensa Propia.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/defensa.html>
- Bonilla, Laura Edith, *El cine como fuente para la historia*. Disponible en:
<https://es.scribd.com/doc/15764997/El-Cine-como-fuente-para-la-Historia>
- El Peñón de las ánimas. <https://archivo.eluniversal.com.mx/notas/282078.html>
- En Defensa Propia- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/defensa.html>
- Hermanos Rodríguez. <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/sonoro.html>
- Letra Cocula. <https://lyricstranslate.com>
- Letra El Mexicano. <https://lyricstranslate.com>
- León Felipe. <https://lbunuel.blogspot.mx/2016/06/leon-felipe-y-luis-bunuel.html>
- Miguel Contreras Torres: Zítari.
<http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/23587.html>
- Porfirio Díaz como el primer "actor" del cine mexicano
- Sergei Eisenstein.
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx/peliculas/quevivamexico.html>
- <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/primeras.html>
- <http://www.inah.gob.mx/es/boletines/1456-mariachi-patrimonio-de-la-humanidad-unesco>

Capítulo IV

- Asesinato Obregón <https://www.amabpac.org.mx/wp/el-asesinato-del-general-alvaro-obregon-por-fundacion-casasola-para-la-cultura-a-c/>
- Bonfil, Guillermo, “La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos”, en *Anuario Antropológico/86*, Editora Universidad de Brasilia, Tempo Brasileiro, 1988: 13-53.
<http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf>
- El Barco Superior.
<http://www.abcdelasemana.com/2011/11/03/%E2%80%9C%C2%A1mexicanos-en-la-costa%E2%80%9D/>
- Eleazar López. Disponible en:
https://www.facebook.com/eleazar.lopezcontreras.3?ref=br_rs
- Jorge Negrete <https://lavitrolapopular.wordpress.com/2014/12/05/hasta-que-por-fin-vino-jorge-negrete-2/>

- Música Guasca, Campirana Disponible en Internet:
<http://fabionelsonortizmoncada4.blogspot.com/2013/10/definicion-de-musica-guasca-o-de.html>
- Música guasca". Disponible en Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=TJbg1tvNkDs>
- Simón Bolívar. Carta a Jamaica <Http://Albaciudad.Org/Wp-Content/Uploads/2015/09/08072015-Carta-De-Jamaica-Web.Pdf>
- Serrano, Arturo, *Compendio de cine venezolano*, disponible en:
<https://es.scribd.com/document/317533553/Diccionario-de-Cine-Venezolano>
- Sociedad de Autores y Compositores de México:
<http://www.sacm.mx/biografias/biografias-interior.asp?txtSocio=08001>
- Vacaciones en el purgatorio. Disponible en:
<http://elespectadorvenezolano.blogspot.com/2010/12/pedro-infante-y-jorge-negrete-en.html>
- Venezuela, Vac. en el Purgatorio. Disponible en:
<https://www.informador.mx/Entretenimiento/Vacaciones-en-el-Purgatorio-abre-el-telon-en-Estudio-Diana-20140601-0142.html>
- Video Globovisión Venezuela. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=PkwUIMu2uIU&t=314s>
- Visita Pedro Infante Venezuela. Disponible en:
<http://labombilla.com.mx/?p=5262>
- <http://immotusetdignus.blogspot.com/2018/08/la-voz-del-mnariachi-y-el-rey-de-la.html>
- <https://lavitrolapopular.wordpress.com/2014/12/05/hasta-que-por-fin-vino-jorge-negrete-2/>
- <http://www.abcdelasemana.com/2011/11/03/%E2%80%9C%C2%A1mexicanos-en-la-costa%E2%80%9D/>
- Entrevista ofrecida por el médico Alberto Burgos
<https://www.youtube.com/watch?v=TJbg1tvNkDs>