

ISSN 2683-3263

ATTAS

REVISTA DE ESTUDIOS FILOSÓFICOS

Volumen V Número 10 Julio-Diciembre 2025



UANL



CENTRO DE
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

Aitías
Revista de Estudios Filosóficos
<http://aitias.uanl.mx/>

Tradición e innovación en el arte de los sonidos
mariacheros. Hacia una aproximación desde la teoría de
los ensamblajes

Tradition and innovation in the art of mariachero sounds.
Towards and approach from assemblage theory

Tradition et innovation dans l'art des sons mariachis.
Vers une approche à partir de la théorie des agencements

Ramiro Godina Valerio
<https://orcid.org/0000-0002-6491-5096>
Martín Velázquez Rojas
<https://orcid.org/0000-0002-6142-956X>
Universidad Autónoma de Nuevo León
San Nicolás de los Garza, México

Editor: José Luis Cisneros Arellano Dr., Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2025. Godina Valerio, Ramiro. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/aitias5.10-114>

Recepción: 20-03-24

Fecha Aceptación: 24-06-25

Email: ramirogood@hotmail.com
martin.velazquezrjs@uanl.edu.mx

**TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN EL ARTE DE LOS
SONIDOS MARIACHEROS. HACIA UNA APROXIMACIÓN
DESDE LA TEORÍA DE LOS ENSAMBLAJES¹**

**TRADITION AND INNOVATION IN THE ART OF MARIACHERO
SOUNDS. TOWARDS AND APPROACH FROM
ASSEMBLAJE THEORY**

**TRADITION ET INNOVATION DANS L'ART DES SONS
MARIACHIS. VERS UNE APROCHE À PARTIR DE LA
THÉORIE DES AGENCEMENTS**

Ramiro Godina Valerio²

Martín Velázquez Rojas³

Resumen: El sonido del mariachi moderno es uno de los signos que configuran a este símbolo de la mexicanidad. Su sonido ha quedado registrado en las producciones discográficas desde inicios del siglo XX, documentando también, entre otras cosas, la(s) idea(s) imperante(s) en la nación, las tendencias de la industria del disco en su época y las músicas que las influyen o con las que se hibridan. En este trabajo se han elegido algunas

1 Este trabajo es un avance de la tesis doctoral de Ramiro Godina Valerio en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras, UANL, dirigida por el Dr. Martín Velázquez Rojas.

2 Universidad Autónoma de Nuevo León.

3 Universidad Autónoma de Nuevo León.

producciones que han marcado un antes y un después en dicho rubro, las cuales se han visto caracterizadas por la dicotomía tradición-innovación, pero siempre respondiendo a intereses ideológicos (en este caso el Nacionalismo) y económicos (los de la industria del disco). Esta evolución sónica ha propiciado que los saberes mariacheros ingresen a los planes de estudio dentro y fuera de México, lo que impulsa la idea de proponer que se está ante el arte de los sonidos mariacheros. Ante estos acontecimientos, la teoría de los ensamblajes aparece como ideal para hacer una lectura de éstos, para la reflexión presente y futura.

Palabras clave: mariachi, símbolo, tradición-innovación, arte, ensamblaje.

Abstract: The modern mariachi sound is one of the signs that configure this symbol of Mexicanness. Its sound has remained registered in music record productions since the beginning of the 20th century, documenting as well, among other things, the dominant idea/ideas in the nation, the tendencies in the record industry in its time, and the kinds of music that are influenced by it, or the ones that hybridize with it. In this work, some productions have been selected that have marked a pivotal moment in the aforementioned sector, which have been characterized by the dichotomy tradition-innovation, but always answering to ideological (Nationalism, in this case) and economical (record industry) interests. This sound evolution has stimulated mariachero knowledge to be put in the curricula, inside and outside of Mexico, which encourages the idea to propose that we are before the art of mariachero sounds. Due to these events, assemblage theory appears as ideal to make a reading about these, for current and future reflections.

Key words: mariachi, symbol, tradition-innovation, art, assemblage.

Résumé: Le son du mariachi moderne est l'un des signes qui composent le symbole de la mexicainité. Ce son a été enregistré dans les productions discographiques depuis le début du XXe siècle, documentant également, entre autres, les idées dominan-

tes dans le pays, les tendances de l'industrie discographique de son époque et les musiques qui les influencent ou avec lesquelles elles se mélangent. Dans cet ouvrage, quelques productions qui ont marqué un avant et un après dans ce domaine ont été sélectionnées. Ce qui caractérise ces productions c'est la dichotomie tradition-innovation, qui répond toujours aux intérêts idéologiques (le nationalisme dans ce cas) et économiques (de l'industrie discographique). Cette évolution sonore a permis l'intégration des savoirs mariachis dans les programmes d'études tant au Mexique qu'à l'étranger, ce qui renforce l'idée que nous sommes véritablement devant l'art des sons du mariachi. Face à ces événements, la théorie des agencements apparaît comme un outil idéal pour en faire une lecture, à la fois pour la réflexion présente et future.

Mots-clés: mariachi, symbole, tradition-innovation, art, agencement.

Introducción

El mariachi es uno de los símbolos de la mexicanidad que se estableció en el México posrevolucionario, teniendo como finalidad contribuir a la unidad de un país fragmentado. De una tradición regional y polisémica, se convirtió en un emblema nacional y específico que significó a través de su dicotomía visual y sonora, la cual fue estilizada y alimentada en los medios de comunicación masiva. La trascendencia de este elemento del tejido social le llevó a ser nombrado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO, el 27 de noviembre de 2011.⁴

La movilidad de esta expresión campirana no solo se daría de manera física y virtual, es decir, del occidente a la capital y del espacio físico al virtual (los medios masivos), sino también de manera simbólica, tomando elementos del mariachi tradicional para hibridarlos con otras influencias y dar paso al mariachi moderno, el “comercial, con trompeta y de estilo uniforme”.⁵

De la dicotomía de este símbolo mariachi, el aspecto que se aborda en este trabajo es el auditivo, y específicamente, el resultado como ensamble desde la perspectiva tradición-innovación. Para tal fin, se han seleccionado algunas de las producciones discográficas del llamado Mejor mariachi del mundo, el Mariachi Vargas de Tecalitlán, las cuales podrían ser las piedras angulares en su proceso de estilización. La elección de esta agrupación obedece al calificativo de mariachi “oficial” en la narrativa nacionalista.

4 Secretaría de cultura-Gobierno de Jalisco, *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad* (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2012), 2.

5 Jesús Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México* (INAH-CONACULTA-Taurus, 2007), 241.

La hipótesis con la que se emprende este trabajo es que las producciones discográficas han propiciado un cambio semiótico en el aspecto auditivo del mariachi, incluso invitando a pensarlo como “arte de los sonidos mariacheros” (propuesta de Ramiro Godina), lo cual impacta en la manera que socializan y se identifican los músicos. De esta manera, y bajo la aproximación a la teoría de los ensambles, es que se propone que los mariachis generan ensambles adicionales a la versión oficial, o versiones oficiales, atendiendo las características en común que presentan los músicos.

En el apartado *Del Nacionalismo y la construcción del símbolo*, se hace un breve abordaje sociohistórico de los conceptos nación, nacionalismo y mariachi, para contextualizar el cómo llegó a posicionarse el mariachi en la escena nacional. En *Del inicial registro sonoro y la tradición-innovación en las grabaciones de mariachi* se exponen las producciones discográficas que marcaron la pauta en el desarrollo sónico del mariachi, tratando de entenderlas desde la perspectiva tradición-innovación en la parte final del apartado. Cabe mencionar que el diálogo con el mariachero e historiador estadounidense, Jonathan Clark, y con el mariachero local, Armando Rodríguez, sobre las grabaciones, ayudaron a perfilar los productos discográficos más importantes, además de interesante información sobre estos. ¿Hacia un arte de los sonidos mariacheros? es el apartado donde se aborda la inclusión de los saberes mariacheros en los programas de estudios tanto en México como en Estados Unidos, así como la propuesta de verlos como un arte, atendiendo una definición en específico. Como colofón se encuentra el apartado *Epílogo teórico a manera de conclusión. Bosquejando desde la teoría de los ensambles*, donde, desde el primer capítulo de la publicación de dicha teoría, se elaboran lecturas de los procesos que describen los apartados precedentes.

Para concluir esta Introducción, se especifica qué se va a entender como símbolo y los aspectos sonoros del mariachi. De esta manera, comenzando con el símbolo, el antropólogo americano, Leslie White, menciona que “un símbolo puede ser definido como una cosa cuyo valor o significado le es adjudicada por quien lo usa [...] y su puede ser captado únicamente por medios no sensoriales”.⁶ Los sonidos del mariachi, desde la perspectiva de este trabajo, comenzarían a resignificarse, o al menos, dar otra opción de significado entre los propios músicos que la interpretaban.

Sobre la dicotomía de este símbolo en lo audible y lo visual, el etnomusicólogo mexicano, Jorge Arturo Chamorro, menciona:

Los signos audibles se reconocen por el sonido de los bajeros contrapunteados, las cuerdas rasgadas en compases combinados y las melodías en violines y trompetas, así como los repertorios locales (constituidos por abajeños, arribeños, gustos, jarabes, sones de corte de danza) o bien por los repertorios de otras regiones (huapangos, fandangos, malagueñas peteneras) que promueven la existencia de ciertos estados emocionales de las audiencias y los inducen a una excitación colectiva, bien sea por de gritos, silbidos, canto o danza.⁷

Al no ser un trabajo enteramente etnomusicológico o musicológico, lo sonoro se ceñirá a la propuesta de afinación, dotación instrumental, género... De esta manera, este sería un aporte novedoso al estudio del mariachi.

6 Leslie White, *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización* (Paidós, 1982), 43-44.

7 Jorge Arturo Chamorro, *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses* (Secretaría del Estado de Jalisco, 2006), 91.

Del nacionalismo y la construcción del símbolo

El filósofo e historiador, Tzvetan Todorov, indica que los seres humanos, además de existir individualmente, también pertenecen a grupos sociales donde comparten entidades étnicas y entidades políticas, es decir, cultura y estado. Agrega que *nación* [las cursivas son mías] es una entidad tanto política como cultural, y que, apoyándose en Antonin Ataud, de aquí surgen el nacionalismo cívico y el nacionalismo cultural,⁸ este último, “es una vía que conduce hacia lo universal al profundizar la especificidad de lo particular dentro del cual se vive”.⁹ Cabe destacar que “las naciones son una innovación, introducida en Europa en la época moderna,”¹⁰ y específicamente, en el siglo XVIII.¹¹

Por su parte, sobre Latinoamérica, el etnomusicólogo estadounidense, Thomas Turino, menciona que las ideas de naciones y nacionalismo no eran comunes en Latinoamérica a inicios del siglo XIX, pero “un siglo después, desde principios y hasta mediados del siglo, más inclusivo, las concepciones de *nación* con base cultural se hicieron prominentes en América Latina, a veces en el contexto de movimientos populistas”.¹² De esta manera, Turino destaca que los nacionalismos cultural y musical “no recibieron el mismo nivel de énfasis estatal en el período inicial [siglo XIX] porque crear una población unificada dentro del territorio del

8 Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros* (Siglo XXI Editores, 2005 [1989]), 203.

9 *Ibid.*

10 *Ibid.*

11 Derek Heater, *Ciudadanía. Una breve historia* (Alianza Editorial, 2007), 163.

12 Thomas Turino, “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 24, n°. 2 (2003), 169 [traducción propia], <https://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/08/Turino-Nationalism-1.pdf>

estado no fue un criterio primario de la nación. Esta situación iba a cambiar en la primera mitad del siglo XX”.¹³ En esa temporalidad el nacionalismo musical cobraría importancia. A este tipo de nacionalismo, Turino lo identifica como:

un subconjunto del nacionalismo cultural; defino este estrechamente como cualquier uso de la música para propósitos nacionalistas. Con esto quiero decir que es música utilizada para crear, sostener o cambiar una unidad identitaria que se concibe a misma como nación en relación con tener su propio estado, así como para el estado o propósitos del partido nacionalista en relación con la creación, el mantenimiento o la transformación del sentimiento nacional.¹⁴

En cuanto al fenómeno nacionalista en México, Pérez Monfort, indica que:

...a partir de los años veinte y treinta del siglo XX, estás festividades *típicas* [fiestas y expresiones populares] ingresaron a los medios de comunicación para convertirse en elementos de distinción y de promoción local, regional y nacional. El discurso oficialista subrayó la *autenticidad* de estas manifestaciones, que no tardaron en cargarse con sellos de originalidad y marcas de linaje. Los medios reivindicaron enseguida ese mundo *exótico* contenido en las canciones vernáculos, en los bailes característicos y en las formas culturales de cada región festiva, como componentes centrales de diferenciación y distinción.¹⁵

13 *Ibid*, 170 [traducción propia].

14 *Ibid*, 175 [traducción propia].

15 Ricardo Pérez, *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquit*-
Aitías. Revista de Estudios Filosóficos.

En cuanto al mariachi, de acuerdo con Meyer como aparece en Jáuregui, su primera referencia es una carta escrita por el padre Cosme de Santa Anna, a cargo de la parroquia de Rosamorada, en el Séptimo Cantón del estado de Jalisco, ahora Nayarit, el siete de mayo de 1852. El religioso se queja de fandangos con músicos, además de jugadores y hombres bebiendo frente al recinto, diversiones “que generalmente se llaman por estos rumbos mariachis”.¹⁶

La polisemia del término en el occidente mexicano del siglo XIX, de acuerdo con Meyer como aparece en Jáuregui, hacía referencia al mariachi-fandango, mariachi-conjunto de músicos, mariachi-música sencilla y el mariachi-tarima.¹⁷ De estas significaciones, mariachi-conjunto de músicos es el que ha quedado arraigado en el imaginario colectivo. Esto obedece, en principio, a sus participaciones en eventos en la capital del país, gracias a la consideración para ello de las elites jaliscienses, como la vez que llevaron mariachis al onomástico del presidente Porfirio Díaz, en 1905, de acuerdo con Méndez Moreno como aparece en Jáuregui.¹⁸

Desde el siglo XIX “los mariaches [no mariachis, ya] desafinaban la urbanidad y buenas composturas”,¹⁹ pero con las participaciones en la capital, como indican Urrutia Saldaña y Méndez Moreno en Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], propiciarían las visitas de los mariachis

to siglo XX mexicano (Fondo de Cultura Económica, 2023), 28-29.

16 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 35-36.

17 *Ibid*, 57.

18 *Ibid*, 51-52.

19 Álvaro Ochoa, *Mitote, fandango y mariacheros* (Universidad de Guadalajara, Fondo Editorial Morevallado, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, 2008 [1994]), 14-15.

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 193-228

jaliscienses a la capital por cuenta propia,²⁰ estableciendo la ruta migratoria y fortaleciendo su urbanidad en dicho destino. De acuerdo con una cita de Jáuregui, para 1940 las prohibiciones culminaron con el aval de presidente Lázaro Cárdenas, los mariachis ya podrían tocar en calles y plazas.²¹

Una vez instalados en la ciudad de destino, los albores del ensamble en los medios de comunicación masiva también llegarían. De acuerdo con José Agustín Vázquez como aparece en Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], un hecho a destacar es que el ensamble de cuatro músicos, los de Justo Villa, tocaron sones jaliscienses en un evento, donde funcionarios estadounidenses de sellos discográficos les escucharon.²² Para 1908 y 1909 las compañías fonográficas Columbia, Edison y Victor “grabaron al Cuarteto Cocolense en la Ciudad de México usando el proceso ‘acústico’ ”.²³ Méndez Rodríguez, como aparece en Jáuregui, indica que, al parecer, era la agrupación del ya mencionado Villa.²⁴ El primer paso en el séptimo arte ocurrió en 1931, de acuerdo con los Reyes como aparece en Jáuregui, el mariachi de Cirilo Marmolejo aparece en la “primera película sonora, Santa”.²⁵ Así se perfilan el mariachi urbano y el mariachi de los medios de comunicación masiva.²⁶

20 Rafael Hermes [Méndez Rodríguez], *Los primeros mariachis en la Ciudad de México. Guía para el investigador*, (No especificado, 1999), 23.

21 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 90.

22 Hermes, *Los primeros mariachis en la Ciudad de México*, 20, 23.

23 Jonathan Clark, “Introduction”, Cuarteto Cocolense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4 (Ahoollie Productions, Inc., 1998 [1993]), 2.

24 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 56.

25 *Ibid*, 96.

26 *Ibid*, 94-95.

Como información adicional, aunque lo visual no es el rubro que se aborda, cabe mencionar que, sobre la indumentaria, se pasó de la manta al traje charro, como aparece Méndez Rodríguez en Jáuregui, el mariachi de José Reyes sería el que a mediados de los veinte se uniformizaba de esta manera, influenciados por las orquestas típicas.²⁷

Con la llegada de la Época del Cine de Oro (1936-1956) llegaría el prototipo del macho mexicano, la canción ranchera, la comedia ranchera y demás, emergiendo figuras como Pedro Infante y Jorge Negrete en la actuación y el canto, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar en la composición, Lucha Reyes como representante femenina en el canto y el Mariachi Vargas de Tecalitlán como naciente referencia “oficial” de lo que será un mariachi. Así se confirmaba el posicionamiento del mariachi como símbolo de lo mexicano. Se alimentaban y estilizaban sus signos visuales y auditivos, se configuraba el símbolo. Quedaba como vehículo significativo.

Del inicial registro sonoro y la tradición-innovación en las grabaciones de mariachi

El registro sonoro se hizo posible con la invención del fonógrafo y al gramófono en 1877 y 1881, respectivamente,²⁸ “Thomas Alva Edison y Émile Berliner legaron al mundo la posibilidad de retenerla [la música] en un soporte y así, de hacerla trascender el tiempo y el espacio”.²⁹ La importancia de este registro, visto desde la academia (específicamente la musicología comparada de 1905), además de “... fijar las expresiones musicales de todos los pueblos de la

27 *Ibid.*, 92.

28 Julio Mendivil, *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas* (Gourmet Musical, 2006), 125.

29 *Ibid.*

tierra...”,³⁰ sería “su posterior transcripción y análisis”.³¹ Visto desde la economía, se esbozaba una nueva industria.

En México, las primeras grabaciones (1878) tenían como finalidad mostrar el fonógrafo, es decir, no fueron comerciales.³² En este sentido, las plantas grabadoras Victor y Columbia ya se instalaban temporalmente en el país en 1903, un año después también llegaba Edison, con el fin de explorar las expresiones de algunos destinos y artistas locales. De 1903 a 1910 estas empresas realizaron en total catorce giras.³³ Antes de 1903 la grabación comercial en México se hacía presente, “esta historia surgió con la idea de vender el repertorio que le era habitual a las capas bajas de la población”,³⁴ circulaban a través de los productos, aires nacionales y cantos populares”.³⁵

De esta primera década del siglo XX se tiene el registro del Cuarteto Coculense (antes mariachi de Justo Villa), ya mencionado. El acceso a estas grabaciones de 1908 y 1909 se dio gracias a la serie Mexico’s Pioneer Mariachis del sello Arhoolie Productions, Inc., este es el volumen 4.³⁶ Sobre esta producción, Camilo Raxá

30 Erich M. von Hornbostel, “Los problemas de la musicología comparada”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces y otros (Editorial Trotta, 2008 [2001]), 43.

31 Helen P. Myers, “Etnomusicología”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, eds. Francisco Cruces y otros (Editorial Trotta, 2008 [2001]), 20.

32 Francisco Fernando Eslava, “Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortázar de la Fonoteca Nacional”, en *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coord. Francisco Fernando Eslava (Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023), 42.

33 *Ibid.*, 43.

34 *Ibid.*, 44.

35 *Ibid.*

36 Arhoolie Productions Inc. Cuarteto Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4, Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 193-228

Camacho hace un interesante trabajo donde indica, citando a Dordelly, que esta grabación fue resultado de vinculaciones de coleccionistas, actores clave (como el mariachero e historiador Jonathan Clark y el investigador Guillermo Contreras) y más, que culminó en el trabajo conjunto entre el sello discográfico y el Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cendim).³⁷ Camacho estima que las grabaciones de este Cuarteto Coculense datan de 1905 y afirma que “no sólo fue el primer mariachi que grabó en México, sino también el único grupo de la macro región mariachera que hizo grabaciones de tipo comercial durante el Porfiriato”.³⁸ Mientras, en Estados Unidos, al citar a Salazar, se había grabado *La zorrita* en 1904, en Los Ángeles, aunque no comercialmente.³⁹

Estas prístinas grabaciones de sones abajeños reflejan un aire campirano, fuera de las pretensiones de las dinámicas, el ensamble y la estricta afinación, de la llamada música occidental. Esta versión más “orgánica” ayuda a dimensionar los cambios que este símbolo ha tenido al paso del tiempo, y a la vez, la industria. Se trata de un mariachi tradicional, es decir, sin trompeta, y en este caso, con una dotación compuesta por un guitarrón, dos violines y una vihuela. Aunado a esto, las limitaciones tecnológicas condicionan la apreciación, ya que, por ejemplo, el bajo es, prácticamente, imperceptible.

(Ahoolie Productions, Inc., 1998).

37 Camilo Raxá Camacho, “El Cuarteto Coculense tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm”, en *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coord. Francisco Fernando Eslava (Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023) 223-226.

38 *Ibid*, 240.

39 *Ibid*, 239-240.

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 193-228

Esta serie de Arhoolie cuenta con tres producciones más: “Mariachi Coculense ‘Rodriguez’ de Cirilo Marmolejo, 1926-1936”,⁴⁰ “Mariachi Tapatío de José Marmolejo: El auténtico”⁴¹ y “Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947”.⁴² Estas grabaciones manifiestan las diferentes dotaciones instrumentales con las que contaba el mariachi y el crecimiento en su número de integrantes al paso de los años. Destaca que en las grabaciones del mariachi Tapatío (1936-1939)⁴³ ya cuenta con Jesús Salazar, “padre” de la trompeta del mariachi.⁴⁴ Aunque los instrumentos de aliento como flauta, clarinete, saxofón soprano, trombón y cornetín, no eran ajenos en este tipo de ensambles.⁴⁵ Otro aspecto a destacar es que los sones aún no estaban estilizados, es decir, por ejemplo, no había llegado la “versión oficial” de algunos sones por el Mariachi Vargas de Tecalitlán, aquellas que ahora tocan los mariachis de cualquier latitud. De esta manera, tomando como ejemplo uno de sus elementos, la vihuela, el ritmo de ésta en el son El toro, del disco del mariachi Coculense, se podría transcribir como se aprecia en la *Figura 1*, que es diferente a la “versión oficial” que se grabaría por el mismo Vargas

40 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense “Rodriguez” de Cirilo Marmolejo, 1926-1936. Mexico’s pionner mariachis-vol. 1, (Ahoolie Productions, Inc., 1993).

41 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994).

42 Arhoolie Productions Inc. Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994).

43 Jesús, Flores y Pablo Dueñas, *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México* (Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos-Dirección General de Culturas Populares, 1994), 42.

44 Jonathan Clark, Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2, (Ahoolie Productions, Inc., 1994), 5.

45 Jonathan Clark, Mariachi Tapatío de José Marmolejo, 5.

el trascendental instrumentista, Miguel Martínez. Sobre este álbum, Armando Rodríguez menciona que es una recopilación, ya que El becerro y El tirador deben ser de 1950-1951, El maracumbe y Camino real de Colima cerca de 1955, mientras que el resto son de ese año (1958).⁴⁹ De este álbum, volviendo al ejemplo del ritmo de son en la vihuela, emergen patrones como el que aparece en la *Figura 2*, que ya quedarían establecidos. Rodríguez indica que hay versiones anteriores de La negra, donde ya aparecen como la del álbum 1958.⁵⁰ Aunque en este álbum no está El toro, el patrón rítmico aparece en una producción posterior (1965),⁵¹ pero ahora intitulado como El toro viejo.

Figura 2. Transcripción de un patrón rítmico que interpreta la vihuela en el son El toro viejo, en una grabación del Mariachi Vargas de Tecalitlán en 1965



Fuente: Transcripción realizada por Ramiro Godina.

Pieza clave de esta agrupación, del mariachi y de la música popular en México, fue Rubén Fuentes Gasson,

49 Armando Rodríguez Sifuentes, entrevista, 12 de marzo de 2025.

50 *Ibid.*

51 RCA, "Sones de jalisco".

quien ingresaba al Vargas en 1944. De acuerdo con Quirino y Arreola, “Rubén le comentó a Silvestre la necesidad de que los músicos estudiaran, porque sin técnica no alcanzarían la perfección”.⁵² Así, Miguel Martínez, menciona “empezó a sonar mariachi Vargas con más seguridad y a la vez con más calidad”.⁵³ Se hacía necesario comenzar a leer música escrita.

Antes de pasar a la siguiente producción seleccionada, cabe mencionar el dato del álbum que representó el cambio monoaural al sonido estéreo, de acuerdo con Rodríguez, este fue “El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II” (1960) en su versión de 10 números.⁵⁴ Esto se pudo corroborar en el sitio discogs.com, “Los lanzamientos en estéreo llegaron en 1960, esta primera grabación fue MONO, las impresiones en estéreo se indican con el prefijo del catálogo MKS, no con el prefijo del catálogo MKL original.”⁵⁵ Otro sitio web que sirvió de también de apoyo cuenta con las aportaciones del mariachero estadounidense John Vela.⁵⁶

En 1967 salió a la venta la producción “Poeta y Campesino” en Long Play, el cual contenía la obertura del autor Franz Von Suppe. En el booklet del disco compacto (1993) se puede leer

52 Alejandro Aquino y Orso Arreola, *Dicen que pasa la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes* (Salto Mortal, 2021 [2018]), 28.

53 Eduardo Martínez, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi* (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección de Culturas Populares-CONACULTA, 2012), 82

54 Armando Rodríguez Sifuentes, entrevista, 12 de marzo de 2025.

55 “Notas”, “Mariachi Vargas de Tecalitlán – El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II”, discogs, archivado No especificado, en https://www.discogs.com/es/release/2980247-Mariachi-Vargas-de-Tecalitlan-El-Mejor-Mariachi-Del-Mundo-Vol-II?srsltid=AfmBOoqXNVeDkZjt44VCknc5Ibv-13vM846RxjAflGYJ7_YGkcEbqWlTo

56 “Discography. Mariachi Vargas de Tecalitlán”, by John Vela, guitarron. tripod.com, 2014, <https://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Para este disco se ha escogido un repertorio que se considera “prueba de fuego” entre los ejecutantes de la música de mariachi y precisamente con Poeta y Campesino la maravillosa obertura de Franz von Suppe se inicia este disco [...] El mejor mariachi del mundo, cuya supremacía dentro de la música mexicana ha sido reconocida por propios y extraños, incursiona en este género y nuevamente justifica el porqué, sin falsa modestia, puede exigir ser llamado así.⁵⁷

Jonathan Clark indica que el Vargas ya había grabado *Madre del Cordero*, de Gerónimo Giménez,⁵⁸ es decir, este repertorio no era novedad en el mariachi. A través de Armando Rodríguez se conoció que esta producción salió con el nombre de “Mariachi Jalisciense de Rubén Fuentes. Conjunto Típico de Rubén Fuentes. Mariachi Pulido” en 1965, con el sello Okeh.⁵⁹ Incluso un registro anterior a 1965, de este repertorio, es el que comparte Marcial Puente Rodríguez, mariachero potosino avecindado en Monterrey desde 1957. En esos años,

Había un mariachi muy fino
Eran de Guadalajara
A quien primero escuchara yo, Poeta y Campesino
También tocaban divino
Las bodas de Luis Alonso⁶⁰

Ese mariachi eran Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui, de la Perla Tapatía, que habían llegado

57 BMG-RCA, Poeta y Campesino. *Mariachi Vargas de Tecalitlán* (BMG-RCA 1993 [1967]).

58 Jonathan Clark, comunicación, 11 y 12 de marzo 2025.

59 Armando Rodríguez Sifuentes, mensaje de WhatsApp, 13 de marzo de 2025.

60 Marcial Puente, *Mis memorias. Relato en décimas de Marcial Puente Rodríguez* (Autograbación, 1994).

a la ciudad para trabajar.⁶¹ Los mariacheros de la Sultana del Norte conocían así este repertorio. Con este tipo de repertorio la demanda técnica instrumental se incrementaba, de tal manera que, si no se tenían estudios formales en el instrumento, como mínimo se necesitaban tener cualidades que facilitaran el abordaje de estas obras. En 1968 arriba “La Nueva Dimensión”, y en la parte posterior del embalaje se puede leer

...en 1950 el MARIACHI VARGAS DE TECALITLÁN hace innovaciones, tanto en su organización como en su dotación orquestal, incluyéndole un nuevo vigor, un tono diferente, más dinámico. Integrante de ese selecto grupo de enamorados de la tradición, RUBÉN FUENTES, a través de sus arreglos, da ese paso con lo cual la música de mariachi tiene su primer cambio importante desde su creación. Hoy, nuevamente el mariachi se reforma; busca y encuentra una nueva dimensión y corresponde precisamente a **Jesús Rodríguez de Híjar**⁶² y **Rigoberto Alfaro**, junto con **Rubén Fuentes** dar este nuevo paso; han escrito nuevas páginas, arreglos diferentes, utilizando sonoridades audaces no acostumbradas en el Mariachi, pero lo han hecho sin que en ningún momento el mariachi pierda su mexicanidad “LA BIKINA” inicia esta Revolución y el Mariachi Vargas aprovecha plenamente sus 80 años de fundación, llegando a su etapa adulta con los trabajos de Rodríguez de Híjar, Alfaro y Fuentes. Presentamos a ustedes este disco que servirá para establecer un hito: antes de él y después de él; atrás

61 Ramiro Godina, “Historia social del mariachi en Monterrey a través de sus plazas, 1950-2000”, (Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014), 33.

62 Las mayúsculas y las negritas pertenecen al texto original.

quedó toda su historia musical de inolvidables páginas, adelante su futuro prometedor de grandes excelencias, la música representativa de México, en su más genuina y moderna expresión, “El mariachi”.⁶³

Con este álbum llegan armonías, sonoridades y ritmos ajenos (específicamente el joropo) al mariachi, pero encuentran cabida desde la perspectiva de la industria, el ensamble se sigue hibridando. Al respecto del joropo y esta nueva propuesta, Jonathan Clark indica que el exguitarrista y arreglista del mariachi Vargas, Rigoberto Alfaro, ya había tenido alguna experiencia en Venezuela, quizá esto explique que en la producción de “Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas” (1967), donde aparece como arreglista, se incluya la Bikina, además de las aportaciones musicales que destaca La Nueva Dimensión.⁶⁴ Ambas producciones son de RCA, donde Rubén Fuentes tuvo un papel determinante. Además, los arreglistas del mariachi Vargas de Tecalitlán participan en ambos casos, esto, lejos de contraponer intereses, indica que ambos lanzamientos fueron concebidos desde la disquera y con los mismos arreglistas. Por ello, el texto del embalaje del disco de Los Monarcas es muy similar a lo de “La Nueva Dimensión”.

Un Mariachi con ideas modernas, un Mariachi revolucionario que viene confirmar la evolución de que México detenta en todos sus aspectos. Por muchos años se había considerado que el Mariachi tendría que ser siempre un grupo de músicos de

63 RCA-Victor, La “nueva” dimensión del mariachi Vargas de Tecalitlán (RCA-Victor, 1968).

64 RCA-CAMDEN. Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas (RCA-CAMDEN, 1967).

aspecto pueblerino sin los conocimientos más rudimentarios de lo que es música; líricos -de oído- como entre ellos se dice- y si es posible hasta un poco barrigones. Todo ese concepto fue modificado por el Mariachi Vargas allá por los años 50, que fueron quienes presentaron la primera transformación importante en el Mariachi. Un grupo de jóvenes, limpios, bien vestidos, correctos que empezaron a estudiar música y a estudiar sus propios instrumentos, que interpretaban la música tradicional, pero cuyas ambiciones ya no terminaban ahí, sino trataban a toda costa de ampliar sus conocimientos y su cultura en un afán de superación. Ese grupo y esa transformación se hizo sentir en el marco que apoyara la obra de José Alfredo Jiménez, Cuco Sánchez, Tomás Méndez y Rubén Fuentes, marcando, el primer paso de la evolución de nuestros conjuntos folklóricos. Y bien; toca ahora a Los Monarcas dar el segundo paso, y se nos presentan con nuevos conceptos, nuevas armonías y novedosas instrumentaciones -hechas por Jesús Rodríguez de Híjar y Rigoberto Alfaro. Este sensacional grupo viene a marcar lo que de dentro de muy poco tiempo tendrá que considerarse como clásico dentro de la música de Mariachi. El repertorio básico, compuesto por Rodríguez de Híjar, Rigoberto Alfaro, Magallanes y Fuentes marca el nacimiento de una nueva concepción rítmica de la música mexicana -una combinación magnífica y moderna del 6/8 y 3/4. Nos ofrecen también, su versión a éxitos internacionales como La Chica de Ipanema, Orfeo Negro y Bluesette. Le invitamos a disfrutar este disco y hacer testigo y juez con nosotros del nacimiento de una nueva era en la música moderna. Son “LOS MONARCAS” son Mariachi de Ideas Modernas.⁶⁵

65 *Ibid.*

Cabe mencionar, a manera de hipótesis, que esta idea pudo ser motivada por lo que pasaba en Venezuela. Esta evolución del Mariachi Vargas es muy parecida a la propuesta del músico venezolano Aldemaro Romero y su Onda Nueva, proyecto que coincidentemente nace como producción discográfica en 1968, un año después que la producción del Mariachi Los Monarcas.

Aldemaro Romero (1928-2007), con formación pianística y estudios en jazz, tuvo muchas experiencias trabajando en su país y fuera de él, pero en el Nueva York de 1952 realiza el álbum *Dinner in Caracas*, donde se interpreta música folclórica venezolana con orquesta de salón, con la compañía RCA. Su éxito le llevó a continuar esta serie.⁶⁶ En 1968 crea su Onda Nueva, dotando a la música folclórica de aquel país de armonías y melodías distintas, pero manteniendo el 3/4 del joropo.⁶⁷ Resulta interesante que Rubén Fuentes ya visitaba Venezuela desde 1960, como representante del cantante Marco Antonio Muñoz, conocería a su esposa Isabel Cova en esos años.⁶⁸ La Onda Nueva y La Nueva Dimensión, invitan a un futuro trabajo.

La última producción que se cita en este apartado es la relativa al mariachi sinfónico. En el año 2000 aparece “Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico”.⁶⁹ Este disco doble no tiene ningún texto en el booklet, pero el simple hecho de clasificarlo como sinfónico le da un peso específico.

66 Susana Riascos, “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): Confluencia y diálogo entre músicas tradicionales y populares urbanas en Venezuela”, *REVISTA DEL IIMCV* 38, n° 1 (2024): 77-79.

67 *Ibid.*, 89.

68 Alejandro Aquino y Orso Arreola, *Dicen que pasa la vida soñando*, 28.

69 Warner Music México. Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico (Warner Music México, 2000).

Sobre esto, en el apartado siguiente se menciona lo relativo a estas concepciones de la música y su actualidad. A esta producción siguieron el Sinfónico II y III. Estos contenían la idea no de hacer música sinfónica sino hacer versiones sinfónicas de temas de mariachi, la mancuerna mariachi-sinfónica en el escenario. Esta propuesta también se ofrecería en vivo.

Continuando con nuestro tema, toda esta evolución sónica del mariachi a través de sus grabaciones ha continuado hasta la actualidad (2025). Se han agregado otros instrumentos, ritmos, formas, fusiones y más, pero las producciones que han servido como piedra angular en este desarrollo, limitándonos a aquellas donde el mariachi Vargas aparece como artista principal, han sido las hasta ahora mencionadas.

Desde la perspectiva tradición-innovación en el imaginario colectivo, la cual podría entenderse como dos grupos antagónicos donde los pertenecientes a uno están totalmente en contra de otros, y que en cierto sentido es cierto, es imposible que el mariachi quede ajeno a los contextos que le ha tocado vivir.

Una interesante propuesta es la que hace el historiador Carlos Herrejón Peredo, quien identifica que el “ciclo de la tradición” está compuesto de: a) la acción de transmitir, b) la acción de recibir, c) el proceso de asimilación, d) la fijación o posesión, e) la transmisión reiterada.⁷⁰ Al contextualizar esta propuesta con nuestro objeto de estudio se puede interpretar que los signos audibles del mariachi son transmitidos a los mariacheros y/o la industria, quien los recibe, pero la acción seguida es no solo recibirlos sino

70 Carlos Herrejón, “Tradición, esbozo de algunos conceptos”, *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán 15, n°. 59, (1994): 136.

asimilarlos y una vez asimilados se fijan o poseionan, trastocándolos, y así culminar el ciclo con una nueva transmisión que parte de quien los recibió. De esta manera, la tradición y la innovación son parte del un mismo proceso, se complementan.

De esta manera, se podría entender que las agrupaciones de gran alcance, que han realizado grabaciones, se ciñen a una propuesta por razones identitarias o comerciales, pero terminan siendo parte del ciclo de la tradición. A continuación, se aborda el tema del ingreso del conocimiento mariachero a los programas educativos.

¿Hacia un arte de los sonidos mariacheros?

Lo que ofrecen las líneas anteriores es que el mariachi, aquella agrupación que pasó del campo a las calles y cantinas urbanas, pasaba a los estudios de grabación, y aunque apenas se menciona, a los escenarios. El mariachi ahora pide que se le escuche. Para ello fue clave su “evolución” sónica, hecho que se ve desde la música occidental.

En este sentido de una música pidiendo ser escuchada, y partiendo de las categorías de la música, Julio Mendivil menciona:

Hacia finales del siglo XIX, cuando la musicología surgió como ciencia, ella dividió su objeto de estudio diferenciando tres tipos de música: la folklórica, que era de tradición ágrafa, anónima y funcional; la popular, que era mediatizada y para entretenimiento, y la erudita o clásica [que prefiero llamar academizada], que era la letrada y para el consumo “contemplativo” [...sin embargo, actualmente...] las canciones folklóricas varias tienen autor y están mediatizadas; mientras que formas populares permiten un consumo

contemplativo y reclaman una valoración artística, del mismo modo que la música erudita puede convertirse en una mercancía más al interior del sistema económico del capitalismo tardío.⁷¹

Una de las maneras de valoración que tuvo esta música y que ha propiciado que aparezca en actuaciones, productos audiovisuales, programas a nivel licenciatura, talleres, conferencias y más, fue su inclusión en las instituciones de formación superior.

En Estados Unidos “se ha concatenado una serie de procesos que han conducido al desarrollo de un combativo y complejo alter ego cultural de México y que haya surgido un gran movimiento en favor del mariachi”.⁷² De esta manera, el mariachi se hizo presente a través de una clase en el Instituto de Etnomusicología de la Universidad de California en los Ángeles, desde 1962. Se formaría una generación de investigadores y hasta un mariachi, el Uclatlán (1970). Para 1966, Belle Ortiz comenzó un programa para enseñar esta música en escuela primaria, en la ciudad de San Antonio. Los festivales fueron un paso obligado, siendo el primero en San Antonio, en 1979. Este fue el International Mariachi Conference.⁷³ Esto sería solo el inicio.

En cuanto a México, como influencia de lo que pasaba en tierras estadounidenses, el Primer Encuentro de Mariachi se llevó cabo en Guadalajara, en 1994.⁷⁴ En cuanto a espacios de formación en esta música destacan la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli, inaugurada en 2013,⁷⁵ la

71 Mendívil, *En contra de la música*, 51.

72 Jáuregui, *El mariachi. Símbolo musical de México*, 380.

73 *Ibid*, 380-381.

74 *Ibid*, 385.

75 “Inauguran la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli; cuenta con 85 alumnos.” *Revista de Estudios Filosóficos*.

Catedra José Hernández en Torreón desde 2014⁷⁶ y en La Universidad Veracruzana en 2019.⁷⁷

El paso de los conocimientos musicales mariacheros de la tradición oral a la escrita, y después su inclusión a los programas de formación académica, representan un saber que ahora se puede denominar como “saber experto”, el cual dominan los profesionales.⁷⁸ Esto se une a la elaboración de partituras, libros con contextos históricos y de apreciación musical, además de metodologías instrumentales, que se han desarrollado al paso del tiempo, a ambos lados del Río Grande o Río Bravo.

Un ejemplo de la cristalización de este conocimiento, a través de un texto con fines formativos, es el editado por William Gradante “Foundations of mariachi education. Materials, methods, and resources” vol. 1 (2008), el cual trabajos de diferentes educadores abordan temas como posturas, cuidados dl instrumento, desde los diferentes instrumentos musicales, además de cómo abordar un programa de mariachi, la selección de repertorio y demás.⁷⁹

nos”, UDUAL, consultado en marzo 15, 2025. <https://udual.wordpress.com/2013/06/07/inauguran-la-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-cuenta-con-85-alumnos/>

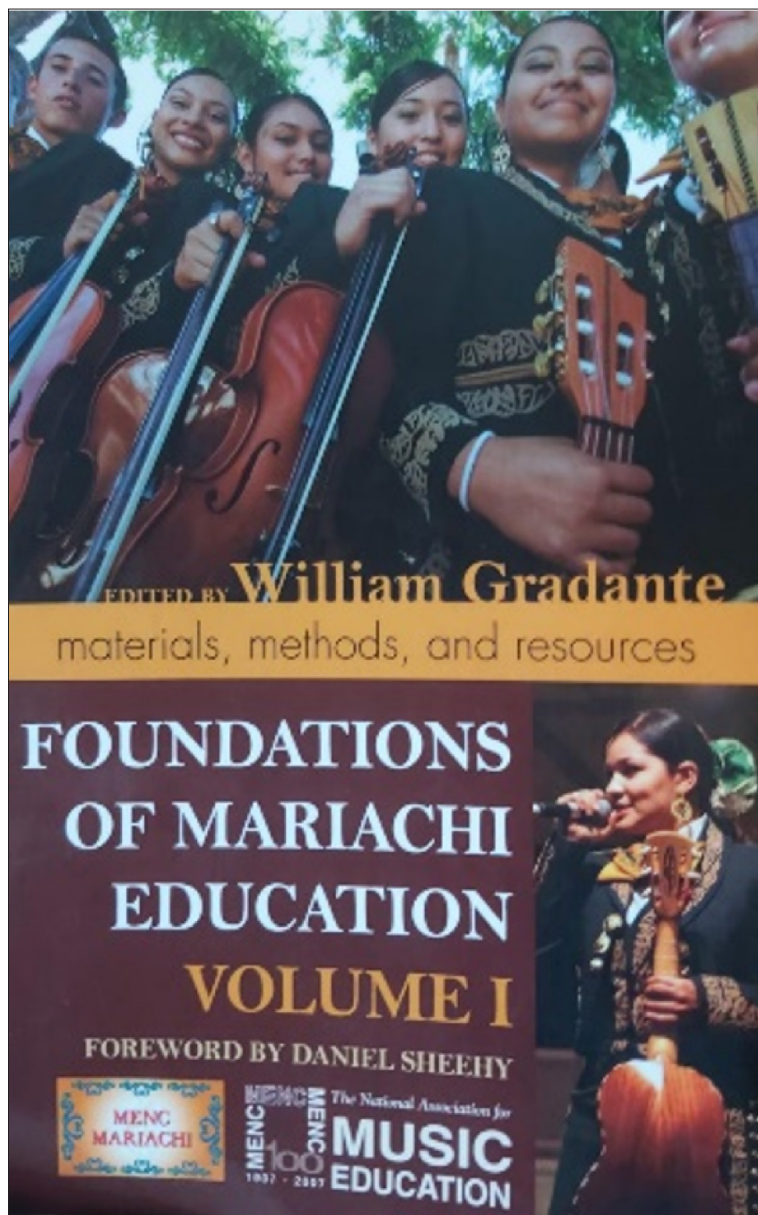
76 Renata Chapa, “Cátedra José Hernández: respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa del mariachi torreonense”, en *El mariachi: regiones e identidades*, ed. Luis Ku (Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2015), 309-317.

77 “Instaura la Universidad Veracruzana, la cátedra José Hernández”, por Arturo Benjamín, *Al Calor Político*, consultado en marzo 15, 2025. <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/instaura-la-universidad-veracruzana-la-catedra-jose-hernandez-280231.html>

78 Benigno Benavidez, Guadalupe Chávez, José María Infante y David Moreno, *Contexto Social de la Profesión. Enfoque educativo por competencias* (Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014 [2009]), 7.

79 William Gradante (ed.), *Foundations of mariachi education. Materials, methods, and resources* vol. 1, (MENC, 2008).

Figura 3. Portada del libro Foundations of mariachi education, vol 1



Fuente: Fotografía por: Ramiro Godina.

Aitías.Revista de Estudios Filosóficos.

Vol. V, N° 10, Julio-Diciembre 2025, pp. 193-228

Estas actividades perfilan “la manera de hacer las cosas” tanto a nivel instrumental y de ensamble. Desde esta posición, ¿es posible hablar de un arte de los sonidos mariacheros? Lo primero que hay que hacer es indicar a qué definición de arte se apega este texto. Dentro de las definiciones que la Real Academia Española ofrece sobre *arte*, destaca una para el interés de este trabajo: “Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”.⁸⁰ Al reflexionar sobre el mariachi desde esta definición, emergen dos preguntas: ¿la música de mariachi cuenta con estos preceptos y reglas para considerarse un arte? y ¿estos ya forman parte de un “saber experto”? Como ya se ha expuesto, al ingresar la música del mariachi a los espacios de educación, lo hizo a través del registro auditivo que representa la música escrita, la cual se ha estudiado y analizado, dando como resultado textos de historia, apreciación y metodologías instrumentales, es decir, sí se ha convertido en un saber experto.

Lo anterior permite argumentar que resulta apropiado, o, al menos no es inapropiado, llamar a estas reglas y conocimientos estipulados, *arte de los sonidos mariacheros*. Este fenómeno sónico del mariachi coincide con lo que menciona Julio Mendívil, quien considera que “La fijación del sonido cambió radicalmente la práctica musical”,⁸¹ y citando a Jonathan Sterne, esta “ofreció al músico nuevas vías de perfeccionamiento como intérpretes”,⁸² sin embargo, esto va más allá que el simple perfeccionamiento musical, ya que crea identidad, fortalece una industria y mantiene vigente al símbolo.

80 RAE Diccionario de la Lengua Española, “arte”.

81 Mendívil, *En contra de la música*, 122.

82 *Ibid.*

Epílogo teórico a manera de conclusión. Bosquejando desde la teoría de los ensamblajes

A manera de conclusión, se ha propuesto hacer una lectura de la información compartida en las páginas anteriores desde la teoría indicada. Este bosquejo sobre el sonido del mariachi moderno, desde la Teoría de los ensamblajes, de Manuel DeLanda,⁸³ y específicamente, de su primer capítulo, corresponde a una propuesta y esfuerzo intelectual de Godina.⁸⁴ Al ser un primer ejercicio, vendrán futuros trabajos con mayor profundidad y extensión.

El *ensamblaje* que se propone y que se estudia, es el del **sonido** del mariachi moderno. Las partes que lo constituyen son: dotación instrumental, afinación, géneros (entiéndase como huapangos, sones...), articulación (staccato, legato...), por mencionar algunas. Los *ensamblajes*, al ser entidades históricas, han estado en constante cambio, y el Sonido del mariachi no es la excepción. En este caso, haciendo analogía al ejemplo de DeLanda, de la planta y el insecto, tratando de explicar el *ensamblaje* al compararlo con el organicismo, el que aquí se propone estaría representado por el sonido (música) y el músico.

Una característica del *ensamblaje* es que sus relaciones son exteriores, las llamadas *relaciones de exterioridad*. De esta manera, sus partes entre sí, y fuera de él (con otras músicas y sus conceptos), mantienen su identidad (de estas partes). Ejemplo de ello sería un género, como el son, que puede ser interpretado por otra agrupación (norteña, tejana...), pero no deja de ser son.

83 Manuel DeLanda, *Teoría de los ensamblajes y complejidad social* (Tinta Limón, 2021 [2006]), 15-38.

84 Indicado ya en la nota 1, el autor de este artículo es doctorante en el Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

El concepto de *ensamblaje* precisa de un concepto adicional, el de *propiedad emergente*, que es una propiedad producida por *interacciones causales* (exteriores) de sus partes. Las relaciones de exterioridad pueden ser vistas como, aquellas que son externas y no constituyen la identidad del todo. La *propiedad emergente* que se da en el Sonido del mariachi puede ser ejemplificada por esas relaciones entre la música mexicana y la música venezolana que propició la presencia del joropo en México. En este sentido, la *exterioridad* de las relaciones de sus partes y la *emergencia* de las propiedades del todo, son dos características del concepto mínimo de ensamblaje.

Otro aspecto relevante en los ensamblajes es lo que DeLanda llama *ejes de variabilidad del ensamble*. En su “dimensión uno”, que aborda los *roles variables de sus componentes*, se pueden perfilar como *expresivos* al lenguaje (términos mariacheros, los términos de la música occidental...), y al lenguaje no verbal (posiciones, técnicas instrumentales...); mientras que el *material* están las personas, discos LP/CD. En cuanto a la “dimensión dos”, la que define los procesos variables donde los componentes son estabilizadores/*territorializadores* (técnicas instrumentales mariacheras, géneros tradicionales...) o desestabilizadores/*desterritorializadores* (implementar nuevas armonías, géneros, técnicas...).

En este último rubro destaca ese aspecto de “forzar” a cambiar, o en su defecto, transformarlo en otro ensamble. Este punto es el que posibilita que se puedan perfilar el mariachi de estudio⁸⁵ (cuando empieza la estilización), el mariachi “nueva dimensión”⁸⁶ y el mariachi sinfónico. Finalmente, y de

85 Propuesta por Ramiro Godina.

86 Propuesta por Ramiro Godina.

acuerdo con DeLanda, un todo puede equilibrar reprimiendo o actualizando según sea su necesidad, ya sea de equilibrar. Así es como el mariachi ha tenido una evolución admitiendo elementos, renovando o eliminando otros.

Finalmente, este estudio apenas bosqueja el significativo trabajo aún pendiente sobre este rubro sónico, sin contar aun las implicaciones tecnológicas del mismo avance discográfico, ya que las revoluciones modifican más allá de la afinación, las limitaciones de almacenamiento condicionan las versiones originales en cuanto a duración y más temas importantes.

Bibliografía

Aquino, Alejandro y Arreola, Orso. *Dicen que pasa la vida soñando. Apuntes sobre la vida de Rubén Fuentes*. Salto Mortal, 2021 [2018].

Benavidez, Benigno, Guadalupe Chávez, IJosé María Infante y David Moreno. *Contexto Social de la Profesión. Enfoque educativo por competencias*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014 [2009].

Camacho, Camilo Raxá. “El Cuarteto Coculense tradición mariachera en cilindros de cera y discos de 78 rpm”. En *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*, coordinado por Francisco Fernando Eslava. Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023.

Chamorro, Jorge Arturo. *Mariachi antiguo, jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Secretaría del estado de Jalisco, 2006.

Renata Chapa, “Cátedra José Hernández: respuesta integral a la recomendación de la UNESCO para la defensa

del mariachi torreonense”. En *El mariachi: regiones e identidades*, editado por Luis Ku, 309-317. Colegio de Jalisco-Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2015.

Clark, Jonathan. “‘Introduction’, Mariachi Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños”. *Mexico’s pionner mariachis-vol. 4*. Ahoolie Productions, Inc., 1998 [1993].

Clark, Jonathan. “Mariachi Tapatío de José Marmolejo”. *Mexico’s pionner mariachis-vol. 2*. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

DeLanda, Manuel. *Teoría de los ensamblajes y complejidad social*. Tinta Limón, 2021 [2006].

Eslava, Francisco Fernando. “Huellas de los inicios de la grabación comercial en México. Los cilindros Morales Cortázar de la Fonoteca Nacional” En *Los surcos de la memoria. Máquinas parlantes y grabaciones comerciales en el México porfiriano*. Coordinado por

Francisco Fernando Eslava. Universidad Nacional Autónoma De México-Fonoteca Nacional, 2023.

Flores Jesús, y Pablo Dueñas. *Cirilo Marmolejo. Historia del mariachi en la ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos-Dirección General de Culturas Populares, 1994.

Godina, Ramiro. “Historia social del mariachi en Monterrey a través de sus plazas, 1950-2000”. Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2014.

Heater, Derek. *Ciudadanía. Una breve historia*. Alianza Editorial, 2007.

Hermes, Rafael [Méndez Rodríguez]. *Los primeros mariachis en la Ciudad de México. Guía para el investigador*. No especificado, 1999.

Herrejón, Carlos. “Tradición, esbozo de algunos conceptos”. *Relaciones, Estudios de Historia y Sociedad*, El Colegio de Michoacán 15, n°. 59, (1994): 135-149. <https://sitios.colmich.edu.mx/relaciones25/files/revistas/059/CarlosHerrejonPeredo.pdf>

Hornbostel, Erich M. von. “Los problemas de la musicología comparada”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta, 2008 [2001].

Jáuregui, Jesús. *El mariachi. Símbolo musical de México*. INAH-CONACULTA-Taurus, 2007.

Martínez, Eduardo, *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música del mariachi*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco-Dirección de Culturas Populares-CONACULTA, 2012.

Mendívil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Gourmet Musical, 2006.

Myers, Helen P. “Etnomusicología”, en *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces y otros. Editorial Trotta, 2008 [2001] .

Ochoa, Álvaro. *Mitote, fandango y mariacheros*. Universidad de Guadalajara, Fondo Editorial Morevallado, Casa de la Cultura del Valle de Zamora, 2008 [1994].

Pérez, Ricardo. *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. Fondo de Cultura Económica, 2023.

Puente, Marcial. *Mis memorias. Relato en décimas de Marcial Puente Rodríguez*. Autograbación, 1994.

Riascos, Susana. “Aldemaro Romero y su Onda Nueva (1968-1976): Confluencia y diálogo entre músicas

tradicionales y populares urbanas en Venezuela”. *REVISTA DEL IIMCV* 38 n°. 1 (2024): 75-102. <https://doi.org/10.46553/riimcv.38.1.2024.75>

Secretaría de cultura-Gobierno de Jalisco. *Mariachi, música de cuerdas, canto y trompeta. Patrimonio cultural inmaterial de la humanidad*. Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 2012.

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. Siglo XXI Editores, 2005 [1989].

Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 24, n°. 2 (2003): 169-209 [traducción propia], <https://sites.nd.edu/choral-lit/files/2018/08/Turino-Nationalism-1.pdf>

White, Leslie. *La ciencia de la cultura. Un estudio sobre el hombre y la civilización*. Paidós, 1982.

Páginas Web

Al Calor Político. “Instaura la Universidad Veracruz, la cátedra José Hernández”, por Arturo Benjamín, consultado en marzo 15, 2025. <https://www.alcalorpolitico.com/informacion/instaura-la-universidad-veracruzana-la-catedra-jose-hernandez-280231.html>

Discogs.com. “Notas”, “Mariachi Vargas de Tecalitlán – El Mejor Mariachi Del Mundo Vol. II”, discogs, archivado No especificado, en https://www.discogs.com/es/release/2980247-Mariachi-Vargas-de-Tecalitlan%3AEl-Mejor-Mariachi-Del-Mundo-Vol-II?srltid=AfmBOoqXNVeDkZjt44VCknc5Ibv13vM846RxJAfIGYJ7_YGkcEbqWITo

guitarron.tripod.com. “Discography. Mariachi Vargas de Tecalitlán”, by John Vela. 2014. <https://guitarron.tripod.com/discography2.html>

RAE Diccionario de la Lengua Española, “arte”.

UDUAL. “Inauguran la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli; cuenta con 85 alumnos”. consultado en marzo 15, 2025. <https://udual.wordpress.com/2013/06/07/inauguran-la-escuela-de-mariachi-ollin-yoliztli-cuenta-con-85-alumnos>

Referencia discografía

Discos compactos

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense “Rodriguez” de Cirilo Marmolejo, 1926-1936 Mexico’s pionner mariachis-vol. 1. Ahoolie Productions, Inc., 1993.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Tapatío de José Marmolejo. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2,. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Vargas de Tecalitlán. First recordings: 1937-1947. Mexico’s pionner mariachis-vol. 2. Ahoolie Productions, Inc., 1994.

Arhoolie Productions Inc. Mariachi Coculense. The very first mariachi recordings 1908-1909. Sones abajeños. Mexico’s pionner mariachis-vol. 4.: Ahoolie Productions, Inc., 1998.

BMG-RCA, Poeta y Campesino. Mariachi Vargas de Tecalitlán. BMG-RCA 1993 [1967].

Warner Music México. Mariachi Vargas de Tecalitlán. Sinfónico. Warner Music México, 2000.

Discos Long Play

RCA-Victor. El Mejor Mariachi del Mundo. Mariachi Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1958.

RCA-Victor. Sones de Jalisco. El Mejor Mariachi del Mundo. Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1965.

RCA-CAMDEN. Mariachi los Monarcas. Un mariachi con ideas modernas. RCA-CAMDEN, 1967.

RCA-Victor, La “nueva” dimensión del mariachi Vargas de Tecalitlán. RCA-Victor, 1968.