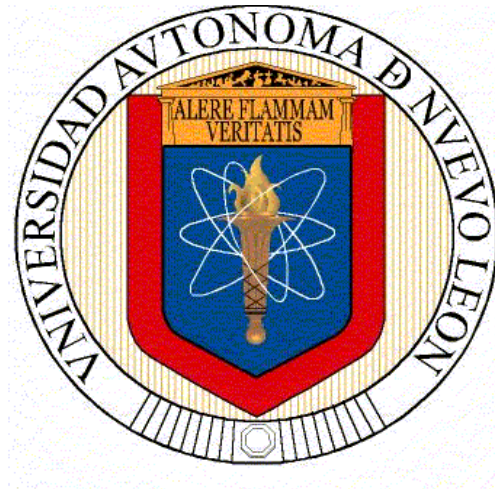


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE ARTES VISUALES**



**“HISTORIA SOCIAL DEL MARIACHI EN MONTERREY  
A TRAVÉS DE SUS PLAZAS, 1950-2000”**

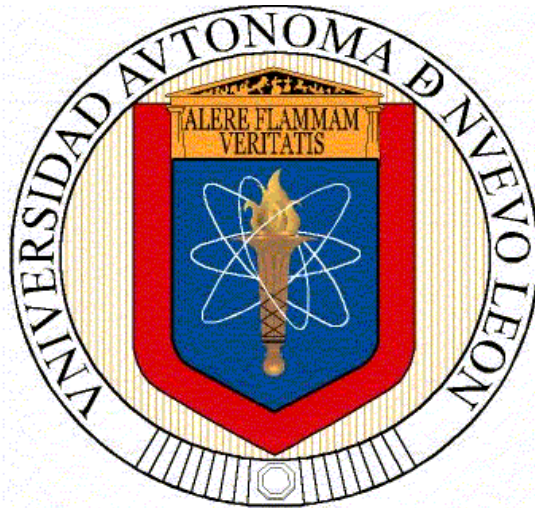
**POR**

**RAMIRO GODINA VALERIO**

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN ARTES CON ACENTUACIÓN EN ARTES VISUALES**

**ENERO, 2014**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN  
FACULTAD DE ARTES VISUALES  
SUBDIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO**



**“HISTORIA SOCIAL DEL MARIACHI EN MONTERREY  
A TRAVÉS DE SUS PLAZAS, 1950-2000”**

**POR**

**RAMIRO GODINA VALERIO**

**COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN ARTES CON ACENTUACIÓN EN ARTES VISUALES**

**ASESOR**

**DR. JOSÉ JUAN OLVERA GUDIÑO**

**MONTERREY, NUEVO LEÓN, MÉXICO**

**ENERO DE 2014**

**HISTORIA SOCIAL DEL MARIACHI EN MONTERREY**

**A TRAVÉS DE SUS *PLAZAS*, 1950-2000**

**Aprobación de Tesis**

---

**Asesor de Tesis: Dr. José Juan Olvera Gudiño (Presidente)**

---

**M.C. Yuri Vladimir Delgado Santos (Secretario)**

---

**Subdirectora de Estudios de Posgrado: M.A. Abigail Guzmán Flores (Vocal)**

## TABLA DE CONTENIDO

<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>
1. INTRODUCCION. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	
1.1 ¿Por qué el Mariachi? . . . . .	01
1.2 Objetivos de la Investigación. . . . .	05
1.3 Preguntas de Investigación. . . . .	05
1.4 Marco Teórico. . . . .	06
1.5 Metodología Utilizada. . . . .	10
1.6 Limitaciones y Delimitaciones. . . . .	12
1.7 El Autor y el Tema. . . . .	13
1.8 Panorama histórico del mariachi. . . . .	16
2. El NACIONAL (1950-1961)	
2.1 Ubicación Geográfica y Contexto. . . . .	19
2.2 Grupos. . . . .	22
2.3 Eventos y Espacios. . . . .	38
2.4 Publicidad y Transporte. . . . .	42

<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>
2.5 Medios Audiovisuales. . . . .	48
2.6 Cuartos y Ensayos. . . . .	53
2.7 Dotación Instrumental. . . . .	55
2.8 Repertorio. . . . .	58
2.9 Indumentaria. . . . .	61
2.10 Plaza Hidalgo. . . . .	65
3. EL FORNOS (1961-1984)	
3.1 Ubicación Geográfica y Contexto. . . . .	71
3.2 Grupos. . . . .	74
3.3 Sindicato. . . . .	84
3.4 Eventos y Espacios. . . . .	94
3.5 Publicidad y Transporte. . . . .	97
3.6 Medios Audiovisuales. . . . .	101
3.7 Cuartos y Ensayos. . . . .	107
3.8 Dotación Instrumental. . . . .	112
3.9 Repertorio. . . . .	121
3.10 Indumentaria. . . . .	125
3.11 Arreglistas y Compositores; Discografía y Concursos. . . . .	143

<b>Capítulo</b>	<b>Página</b>
4. NUEVAS PLAZAS (1984-2000)	
4.1 Ubicación Geográfica y Contexto. . . . .	156
4.2 Grupos. . . . .	161
4.3 Sindicato. . . . .	164
4.4 Eventos y Espacios. . . . .	168
4.5 Publicidad y Transporte. . . . .	170
4.6 Medios Audiovisuales. . . . .	173
4.7 Cuartos y Ensayos. . . . .	176
4.8 Dotación Instrumental. . . . .	179
4.9 Repertorio. . . . .	183
4.10 Indumentaria. . . . .	184
4.11 Arreglistas y Compositores; Discografía y Concursos. . . . .	188
5. CONCLUSIONES.	
5.1 Conclusiones. Epílogo Teórico. . . . .	198
GLOSARIO. . . . .	208
REFERENCIAS. . . . .	213
APENDICES. . . . .	222

## RESUMEN

Este trabajo aborda la historia social del mariachi en Monterrey, y su área metropolitana, a través de sus *plazas*, del año 1950 al 2000. El enfoque con el cual se llevó a cabo este trabajo fue la historia social de la música. Se utilizó la metodología mixta que consistió en la combinación de las técnicas cualitativas y las técnicas documentales. Las fuentes principales de esta historia fueron las voces de los actores de esta misma. La entrevista en profundidad, la observación participante y la consulta a diferentes documentos (discos, fotografías, folletos...) fueron las principales actividades en el trabajo de campo. Se eligió a los espacios llamados *plazas* como el hilo conductor. En ellas, diferentes rubros (indumentaria, dotación instrumental, transporte...) se mantuvieron, aparecieron o desaparecieron, a lo largo de los años. Todos reflejando la interacción entre objeto de estudio y sociedad. Los resultados contestan a las preguntas iniciales, las cuales abordan la percepción social del mariachi y su evolución como agrupación, dentro del contexto regiomontano en el periodo señalado. Se identifican agrupaciones clave en dicho desarrollo; se indican las tipologías que nacen en este periodo; las relaciones políticas-económicas-sociales se ven reflejadas en esta agrupación folclórica.

## **AGRADECIMIENTOS**

“...no hay que llegar primero, pero hay que saber llegar...”

José Alfredo Jiménez

Esta frase de una de las canciones del gran José Alfredo Jiménez hoy me suena muy diferente, no cabe duda de su verdad. No importa el tiempo demorado, soy otro. Llegar a la meta sólo me hace estar agradecido con las bendiciones que Dios puso en mi camino, bendiciones con nombre y apellido. Maestros y directores de posgrado, gracias por compartir sus conocimientos; Maestra Diamantina, gracias a usted seguí en el camino; Dr. David Zambrano, gracias por cuidar mis primeros pasos; Lic. Gerardo Lozano, gracias por su apoyo perpetuo; Dr. José Juan Olvera Gudiño, guía principal en mi naciente vida como investigador, eternamente gracias; mi amada y siempre presente familia, papá, mamá, hermano, hermana, cuñada, y hermosa sobrina Elisa ¡los amo!; Elda, gracias por tu amor, apoyo y comprensión.

Agradezco también a esa larga lista de personas que de buena voluntad compartió conmigo sus recuerdos a través de una entrevista, un disco, una fotografía, algún poster, sus charlas, en fin, todos ustedes están presentes en este trabajo y en mi memoria.



## **CAPITULO 1**

### **INTRODUCCIÓN. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

#### **1.1 ¿Por qué el mariachi?**

Parece que el mariachi ha salido de nueva cuenta al escenario internacional, nacional y local, en los últimos años. En el plano internacional, en el año 2011 hizo eco el nombramiento del mariachi como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la UNESCO (Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011). Actualmente (2013), aparece en cartelera la película “Amor a primera visa”, donde la figura central es la del mariachi. En el plano nacional, en el 2012 se informaba de la inauguración de la Escuela de Mariachi Ollin Yoliztli en el Distrito Federal (Balerini, 2013); A mediados de este año (2013) apenas concluyó una novela televisiva donde el mariachi aparecía como uno de los elementos centrales. Estos acontecimientos colocaron, y colocan, al mariachi en los medios audiovisuales nacionales más allá de las tradicionales mañanitas a la Virgen de Guadalupe o las festividades del mes patrio. En el plano local, el incremento de anuncios en la vía pública, el mayor número de

agrupaciones publicitadas en un periódico en específico, los nuevos puntos con agrupaciones de mariachi ofreciendo sus servicios musicales, su sostenimiento en instituciones educativas como El Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey y Universidad Autónoma de Nuevo León, y su participación en los medios audiovisuales locales, muestran la aceptación que esta agrupación ha tenido.

La presencia de este símbolo nacional en esta ciudad está representada por los mariachis locales. Según mi experiencia como mariachi y como integrante de esta sociedad regiomontana, existe una percepción mayoritaria acerca de esta figura (excluyendo a las agrupaciones de instituciones educativas), dicha percepción se ejemplifica con la siguiente opinión de un cronista local:

La música de mariachi [en Monterrey], que no se escucha más que en las calles donde músicos desvelados ofrecen sus servicios a automovilistas, contratados por maridos crudos para contentar a sus esposas, para las graciosas quinceañeras que arribaron a la edad de las ilusiones y, a veces, para despedir a un finado. (Vigil, 2005, p. 23).

Esta visión muestra a una agrupación musical limitada a la vía pública y apegada a algunos rituales de esta sociedad. Para poder debatir formalmente acerca de este estereotipo nos haría falta conocer al mariachi local y su entorno social; su historia, su desarrollo, su actualidad ¿Pero existen trabajos al respecto?

Al indagar acerca de la historia del mariachi en Monterrey, encontré documentos que atestiguan su presencia desde las décadas de los treinta y cuarenta (una empresa académica posterior sería el encontrar su llegada a la localidad). El importante

desarrollo industrial que tuvo la ciudad y su cercanía con los Estados Unidos influyeron a que miles de migrantes de otros Estados vieran esta ciudad como fin o como paso. Mariachi y migración son dos fenómenos entrelazados en este entorno regiomentano.

Dentro de la indagación realizada llegué a la presencia de investigaciones formales de la vida musical regiomentana. El trabajo realizado por investigadores como Luis Martín Garza Gutiérrez (2006), Alfonso Ayala Duarte (2004, 2008), Juan Alanís Tamez (1988) y José Juan Olvera Gudiño (2005), quienes están abocados a los temas relacionados con la vida musical de Monterrey, aparecen como excelente testimonio de nuestro pasado musical y social, sin embargo, el mariachi no aparece como elemento estudiado. Garza, estudia las raíces de la música regional de Nuevo León; Ayala, en uno de sus trabajos hace un recorrido gráfico por el Monterrey musical, en otros investiga la música en varios municipios del mismo Estado. Alanís, ahonda principalmente en los antecedentes musicales del municipio neoleonés de Santiago. Olvera, interpreta el fenómeno de un gusto musical llamado “Colombia” y su construcción social. Solo en el trabajo de Alanís y en uno de los trabajos de Ayala se hace breve referencia a esta agrupación. En trabajos hechos por investigadores de otras entidades del país, e inclusive de otra nación, como Brenda M. Romero (2001), Yolanda Moreno Rivas (2008) y Daniel Sheehy (2006), aparecen escuetamente líneas que mencionan la ciudad de Monterrey y/o sus mariachis.

La única referencia trascendental que me había llevado a conocer un poco el pasado de estos músicos, fue el trabajo de campo inconsciente que he realizado desde que soy mariachi, desde el año 1995. Cabe destacar que al empaparme de conocimiento académico me alejé de ese romanticismo propio al haber sido parte del objeto de

estudio. En cuanto al pasado del mariachi local, este aparece inmenso y frágil al paso de los años y más cuando he comprobado la escasa investigación formal sobre el tema. El pasado de estas agrupaciones locales llega a las nuevas generaciones muchas veces como leyenda. Hablar de las grandes agrupaciones de mariachi como Los Reyes de Guadalajara o el Cuauhtémoc; de las producciones discográficas; de los personajes como Cleto Villanueva, Mauro Carrillo, Pedro Rodríguez o Marcial Puente; de los puntos de reunión laboral como *El Nacional*, *El Fornos* o *La Hidalgo*; de los concursos de canciones rancheras o los festivales de mariachi en Monterrey; es hablar de una parte de la riqueza cultural de esta ciudad. Esta información solo puede obtenerse al escuchar la voz de sus autores, los cuales cada vez son menos.

No cabe duda que la sociedad regiomontana y sus mariachis han convivido a lo largo de los años y se han adaptado a los cambios surgidos. El trabajo de campo inconsciente que previamente realicé, el reconocimiento de la casi nula investigación formal del tema y ese deseo de crecer en esta naciente faceta como investigador, propiciaron la realización de este trabajo.

La historia social del mariachi en Monterrey a través de sus *plazas*, 1950-2000, pretende interpretar los fragmentos del pasado mariachero, los cuales llegan hasta nuestros días como relatos orales, fotografías, grabaciones discográficas y más, para ayudar a conocer y comprender más de esta agrupación, y por ende, de nuestra sociedad.

## 1.2 Objetivos de esta investigación

Tras reconocer la escasa investigación formal entorno a este objeto de estudio decidí entablar esta investigación, la cual sigue los siguientes objetivos.

### Objetivo principal

1. Construir la historia social del mariachi en la Zona Metropolitana de Monterrey para el periodo 1950-2000.

### Objetivos secundarios

1. Utilizar los espacios sociales de su desarrollo, o *plazas*, como eje de esta construcción social en la historia del mariachi.
2. Describir los cambios en la cultura mariachera a partir de rubros tales como su ubicación geográfica, agrupaciones, eventos y espacios, publicidad y transporte, medios audiovisuales, cuartos y ensayos, dotación instrumental, repertorio, e indumentaria.
3. Describir la evolución de la percepción que ha tenido la sociedad regiomontana sobre el mariachi a lo largo de este medio siglo.

## 1.3 Preguntas de investigación

1. ¿Cuál ha sido la evolución del mariachi en la Zona Metropolitana de Monterrey durante la segunda mitad del siglo XX?
2. ¿Cuáles fueron las *plazas* más importantes y de qué manera influyeron en la evolución del mariachi?
3. ¿Qué rubros específicos fueron determinando al mariachi en la Zona Metropolitana de Monterrey?

4. ¿Cuál ha sido la evolución de la percepción que sobre el mariachi ha tenido la sociedad regiomontana?

#### **1.4 Marco teórico**

Hablar de la historia social del mariachi es hablar de un objeto de estudio y un enfoque que pueden o están relacionados con muchos conceptos. Al final analizo esta posibilidad con los resultados obtenidos. Este enfoque histórico social brinda esa flexibilidad e inclusión que el tema necesita.

El enfoque histórico social supone utilizar una serie de conceptos de manera explícita o implícita, como rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, centro y periferia, mentalidad, ideología, género, comunicación y recepción, oralidad y cultura escrita, hegemonía, y mito. Estos conceptos constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. En definitiva, la historia social nos permite captar con relativa claridad muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades (González & Rolle como se transcribió en *Folclore y cultura chilena*, 2010).

En cuanto a la historia como disciplina, ésta tuvo un cambio diametral hacia mediados del siglo pasado. Ya para 1938, Siegmeister consideraba “es sorprendente el hecho de que, en estas fechas recientes, el lugar de la música dentro de la sociedad y la influencia de los valores sociales en su desarrollo, hayan sido tan poco estudiados” (p. 3).

El surgimiento de la “nueva historia social”, como Zemon (1991) la llama, tiene sus orígenes en los movimientos historiográficos del periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial. En estos movimientos se giraron las miradas hacia el nuevo actor de ésta, el “hombre corriente” (Hernández, 2008). Esta oportunidad de escuchar al “otro” brindó diversas realidades ante la realidad dada, la oficial. Este cambio diametral en la mirada representaría un trabajo interdisciplinar para la historia. Martínez (2007) reconoce que esta historia socio-cultural, que generalmente se entiende como ‘historia desde abajo’, ‘historia de lo cotidiano’, ‘historia de las representaciones’, o ‘microhistoria’, ha aproximado su interés a la cultura popular apoyada en la antropología. Acercase al “otro” comenzó a generar aproximaciones a la cultura popular. Al respecto, “popular” es considerado por García (2009) como lo excluido, “los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado” (p. 191).

Este acercamiento hacia el “otro” también hizo eco en la historia de la música. De acuerdo a Dahlhaus (1997), la historia de la música era despreciada por la musicología y vista generalmente como comentarios históricos acerca de las obras, además de ambigua. La musicología despreciaba la historia de la música porque se le comparaba con ella, como una simple historia. También se estimaba que lo histórico suprimía lo estético, y viceversa. Otros autores escribían acerca del aspecto social relacionado a la música. Supicic (1988), quien hace un análisis de la sociología de la historia e historia social de la música, reconoce que “ha aparecido una nueva vía de investigación que ya se ha revelado fecunda y un nuevo campo de exploración en el seno de la musicología y, más concretamente, de la historia de la música: se han puesto las primeras piedras de una historia social de la música” (p. 92).

En cuanto a la música popular, Bartok (2010) opina “se cree que la música popular de un país constituye un todo homogéneo y uniforme, pero en la realidad las cosas nunca se dan con tales caracteres” (p. 66). González y Rolle (2007) comentan, acerca de la música popular y la historia social de la música, que “en los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia y, en el caso de la música popular, se nos abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambios profundos y porfiadas continuidades” (p. 34).

Ante estas consideraciones hago algunos apuntes de acuerdo a nuestro objeto de estudio. En cuanto al mariachi en Monterrey, conociendo su escasa investigación, surge como objeto de estudio que no ha sido reconocido, ni conservado. Es un fenómeno musical que aun siendo el mismo género puede constituirse de distinta forma según la región del país. Este enfoque, como lo comentan González y Rolle (2007), no suprime los enfoques estéticos, artísticos o económicos, por mencionar algunos. Da cabida a conceptos que aparecen de manera explícita o implícita. No cierra las puertas a terminologías ni a notaciones musicales en caso de ser necesarias. Documentos sobre investigaciones más contemporáneas como lo son “La historia social de la música popular en Chile, 1890-1950” de González y Rolle, del año 2006, y “De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas. Medellín, 1940-1980” de Rendón, del 2009, aparecieron como motivantes adicionales para la realización de esta empresa. Estos trabajos han logrado constituir aportaciones para reconocer el legado cultural que la música popular ha establecido en sus respectivas comunidades.



Tomando en cuenta lo anterior, creí indispensable no ser tan ortodoxo teóricamente en el arranque de este proyecto. En vez de eso, me fijé como meta salir y empaparme aún más de todo ese ambiente. El mismo avance fue indicando qué rubros y conceptos aparecerían con más peso en el apartado donde hago el abordaje teórico, el epílogo teórico. Para cumplir de alguna forma con esta necesidad académica, abordé conceptos elementales. Jáuregui (2007) considera varios tipos de mariachi, de los cuales sobresalen el *tradicional* y el *moderno*. Al respecto, surgió la pregunta ¿en Monterrey han existido los dos o solo uno? En cuanto a la propuesta que hace Chamorro para analizar al mariachi, en sus aspectos visual y sonoro, cabría conocer el impacto de estos rubros en esta sociedad y entre ellos mismos, sus influencias, sus aportaciones, si es que las hay. Los anteriores rubros, lo visual y lo sonoro, y otros como el transporte, la publicidad, los medios de comunicación, y más, hicieron convergencia en ese lugar de reunión laboral llamado *plaza*, el cual tomó relevante importancia al ser el hilo conductor de este trabajo. Es ahí donde conceptos como hibridación, migración, identidad, producción, circulación, y consumo, serían propicios a emerger como característicos de cualquier ciudad en periodo de crecimiento. Por lo tanto propuse el concepto de “plaza” para el análisis de los procesos de producción, circulación y consumo de la cultura musical en el periodo dado. En ella la ubicación geográfica y su contexto, facilitarían la comprensión del objeto estudiado. Las principales agrupaciones y sus características generales quedarían plasmadas, así como sus aportaciones. Los espacios y los eventos de estos músicos serían descritas, ya que podrían brindar una apreciación entre la relación entre objeto y sociedad. La forma en que se transportaban para cumplir con su labor, y la manera de promocionarse, evidenciarían el poder

adquisitivo y el entorno comercial. Se conocería también la influencia de los medios audiovisuales. El profesionalismo de las agrupaciones podría quedar expuesto en cuartos y ensayos. La dotación instrumental y la indumentaria reflejarían la relación entre producción y consumo, además de las aportaciones locales y foráneas. Las tendencias en repertorio podían mostrar la difusión de los medios audiovisuales y las propuestas de cada agrupación. Estos son algunos de los rasgos que dejarían apreciar estos rubros a primera vista, la articulación y reflexión final podrían brindar una aproximación más profunda, ya que como Fernández (2001) menciona “la secuencia nos permite comprobar elementos perdurables, pero al mismo tiempo nos hace reflexionar sobre la evolución y variedad de usos y costumbres...toda representación tiene necesariamente elementos innovadores” (p.18). Finalmente, lo mencionado en este apartado nos invita a abordar a Bourdieu y su concepto de *campo* para conocer qué es lo que mantiene al mariachi arraigado a esta ciudad, ya que “para que funcione un campo [en este caso del mariachi], es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar...” (Canclini, 1990, p.136).

### **1.5 Metodología utilizada en la investigación**

Ante la falta de investigaciones acerca de este tema en la localidad y los datos autobiográficos que el autor puede aportar solo a partir del año 1994, año en que se inició como mariachi, los relatos y documentos de los actores de esta historia se tornaron las fuentes principales. Esto permitió seleccionar información en común, aportada por los entrevistados, como un hecho, evitando así citar en cada línea de este trabajo. Aclarado lo anterior, la metodología de este trabajo es mixta, cualitativa-documental. En esta metodología se toma en cuenta la perspectiva del actor, partiendo

de sus propias expresiones y palabras, así como tomando en cuenta las vivencias del investigador. La forma de abordar este problema, metodológicamente, deriva de una de las perspectivas teóricas que prevalecen en las ciencias sociales, la llamada fenomenológica. “El fenomenólogo quiere entender los fenómenos sociales desde la propia perspectiva del actor” (Taylor & Bogdan, 1996, p. 16). Dentro de la metodología cualitativa se eligió a las técnicas de observación participante y entrevista a profundidad. Siguiendo los principios de Taylor y Bogdan, entendemos como observación participante a “la investigación que involucra la interacción social entre el investigador y los informantes en el milieu de los últimos, y durante la cual se recogen datos de modo sistemático y no intrusivo” (1996, p. 31); Como entrevista cualitativa en profundidad consideraremos a “los reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros estos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, las experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (1996, p. 101). En cuanto a investigación documental, Zorrilla (como se citó en el Grajales, 2000, p. 2) considera que “es aquella que se realiza a través de la consulta de documentos (libros, revistas, periódicos, memorias, anuarios, registros, códigos, constituciones, etc.)”.

El trabajo de campo comenzó desde 1995, aunque inconscientemente, ya que en esos años no contaba con la formación académica como investigador. Ese trabajo constó de entrevistas en profundidad, observaciones participantes, y obtención y consulta de documentos. Tras la consciencia obtenida en la formación académica, elegí a los informantes clave, estos tenían que cubrir el requisito de abarcar la mayor parte de rubros abordados en la investigación o ser parte invaluable de uno de ellos. Se

realizaron 12 entrevistas entre el 21 de marzo de 2012 y el 4 de junio de 2013, en lugares como restaurantes, domicilios, negocios particulares y *plazas*. Todo esto en el área metropolitana de Monterrey y la ciudad de México. En cuanto a las observaciones participantes, estas fueron una constante desde el verano del 2011, intensificándose en el periodo del 21 de marzo de 2012 al 4 de junio de 2013. *Eventos, plazas* y domicilios fueron los espacios donde se llevaron a cabo. Cabe mencionar que también se estuvo en la ciudad de México, marzo del 2012; y en Guadalajara, noviembre de 2011 y septiembre de 2013. La consulta de documentos incluyó el acceso a discografías personales, papelería sindical, archivos fotográficos privados e institucionales, posters, entre otras. Una ventaja de haber pertenecido al mariachi local previamente, es que el acceso a los informantes clave y sus documentos, y las observaciones participantes fueron menos intrusivos.

### **1.6 Limitaciones y delimitaciones**

Este trabajo delimita temporalmente su investigación del año 1950 al 2000, haciendo solo referencia a otro año en caso de ser necesario. La delimitación espacial se adscribe al área metropolitana de Monterrey, precisando el desenvolvimiento a la capital del Estado. Las limitaciones obedecen a las restricciones encontradas para entrevistar a algunas personas, no tener acceso a algún documento, no encontrar investigaciones formales acerca de objeto de estudio y a los recuerdos difusos de los entrevistados.

## **1.7 El autor y el tema**

Reconociendo los planteamientos de la antropología contemporánea, que exige situar al investigador en una posición imposiblemente objetiva, considero necesario exponer mis antecedentes con el objeto de estudio, ya que como Rosadlo (2000) asegura “las múltiples identidades del cientista social... vuelven obsoleta la consideración del observador completamente imparcial que mira desde las alturas” (p. 219).

Cuando en 1994 comenzó a formarse el mariachi de la secundaria donde estudiaba, la secundaria No. 43 en el municipio de Guadalupe, en Nuevo León, ya tocaba un poco la guitarra en la estudiantina de la misma. Tras escuchar las primeras presentaciones de este mariachi, en donde mi hermano Francisco tocaba, sentí la atracción de su música y su ambiente grupal. En los meses posteriores opté por entrar al mariachi como invitado, ya que había egresado de la secundaria. Tocando la guitarra en aquella agrupación comenzó mi aventura en esta música. Pertenecer al grupo de mariachi, ir a sus ensayos, participar en las presentaciones y estar en esa convivencia, me significó una gran alegría.

Después de la etapa del mariachi de la secundaria, que duró alrededor de un año, comenzó la travesía en mariachis juveniles. Entre poco sueldo y algunos malos tratos, fui ascendiendo de grupo en grupo hasta llegar con los considerados, entre los mismos mariachis, como destacados. Estas agrupaciones destacadas tenían acompañamientos, iban a televisión o contaban entre sus filas con gente de mucha experiencia. Trabajar con esos experimentados mariachis es lo que me impulsaba a mejorar mi desempeño.

Necesitaba incrementar mi repertorio y mejorar mi desempeño instrumental; al igual que estudiar solfeo y armonía.

Comencé mis estudios de solfeo y armonía con el maestro Trinidad “Trini” Barrios, quien fue un destacado mariachi de la localidad. Para 1999 me matricularía en el nivel técnico en la Facultad de música de la UANL.

En 1998 ingresé al mariachi Zapopan, de Ricardo Raigoza. Fue ahí donde conocí y trabajé con músicos de mariachi renombrados por primera vez. Alternando escuela y mariachi pasaban los días. En ese año (1998) conocí al Sr. Alfonso Escobar, destacado guitarronista a nivel nacional. Él se encontraba en la ciudad laborando con el mariachi Regiomontano, de José Reyes. Fui su alumno de armonía y vihuela. Posteriormente trabajamos juntos en los mariachis Zapopan y Regiomontano. Alfonso, me recomendó ir a estudiar con el Sr. Carlos Enríquez, vihuelista y arreglista en la ciudad de Guadalajara, con quien tomé clases de vihuela en el año 2001. Finalmente, tras una visita del mariachi Vargas de Tecalitlán a Monterrey, contacté a su vihuelista, el sr. Víctor Cárdenas. Tuve la oportunidad de asistir a clases de vihuela con él, en el Distrito Federal.

Esa época marcó mi vida, había decidido ser músico de profesión. Como mencioné anteriormente, en 1999 ingresé a la Facultad de Música de la UANL a estudiar el nivel técnico; posteriormente la licenciatura. Egresé como Licenciado en Música e Instrumentista con la especialidad en guitarra clásica, en el 2008. Esta complementación clásico-popular, considero, enriqueció mi percepción musical.

Desde el 2005 tuve la fortuna de viajar a otros países representando la música folclórica nacional. Gracias a esto constaté la excelente aceptación que tiene esta música en otros países. Todos los recuerdos son bellos.

Ya con quince años de experiencia en el mariachi y con una licenciatura en música, el siguiente paso sería la maestría. Elegí al mariachi como objeto de investigación. La Maestría en Artes, del posgrado de la Facultad de Artes Visuales de la UANL, y su línea de investigación de Educación en el Arte, acogerían esta personal inquietud. Durante la formación que obtenía en cada semestre del posgrado, se renovarían mi enfoque. El trabajo realizado me llevaría a buscar referentes escritos y visuales de mariachis locales en décadas pasadas. Para mi sorpresa el tema del mariachi local no había sido estudiado seriamente. Fue entonces que las anécdotas que había escuchado de voz de los mariachis “viejos” cobraron un especial valor. Todas esas anécdotas y vivencias necesitaban ser escuchadas, documentadas. El saber que varios mariachis “legendarios” ya han fallecido y que documentos relevantes del mariachi en Monterrey están en mal estado, y otros ya ni existen, me ha motivado a documentar esta historia.

Decidí elaborar este texto que pretende describir, desde el enfoque histórico social, el desarrollo del mariachi en la ciudad de Monterrey a través de las *plazas*, esos lugares donde se escribieron muchos de los aspectos de esta cultura. Este proceso ya me ha dado innumerables satisfacciones, entre ellas destacan: la realización del 1er Taller de mariachi en la FAMUS (Facultad de Música de la UANL) “Aproximaciones a la música de mariachi en pro de una perspectiva diferente”, en junio-julio del 2013; la participación en el Coloquio “El mariachi: aprendizajes y relaciones” en el Colegio de

Jalisco, en septiembre del 2013; y una participación en el Primer Coloquio Internacional sobre la Música Norteña Mexicana. Homenaje a Don Paulino Vargas Jiménez, en Michoacán, el próximo mayo del presente (2014).

### **1.8 Panorama histórico del mariachi**

Este breve recorrido acerca de la historia del mariachi, a nivel nacional, se realizó teniendo como base la investigación hecha por el Dr. Jesús Jáuregui (2007).

La aparición de la palabra mariachi se remonta a mediados del siglo XIX en el occidente de México, sus significados fueron diversos. El significado variaba según la región donde se estuviera. La palabra mariachi podía referirse a un baile público acompañado de música “rústica”; a una agrupación musical con instrumentos de cuerda; a la música de sones y jarabes; y al baile zapateado sobre una tarima.

Tras la revolución armada, la nación se encaminaba a la unión de un pueblo devastado a través de imaginarios sociales representados por símbolos, uno de éstos sería el mariachi. Con el desplazamiento de masas, en el movimiento revolucionario, las distancias culturales se habían acortado. El mariachi aparecería en la escena como uno de los elementos del periodo nacionalista, los medios audiovisuales darían la difusión al elemento elegido.

Al exitoso antecedente de las giras de orquestas típicas en el extranjero, aquellos conjuntos de músicos vestidos de charros que tocaban temas nacionalistas, se aunó la mayor independencia de la radio con el gobierno a finales de los treinta. La canción ranchera se empezaría a moldear en las compañías discográficas. Estos hechos facilitarían el camino del mariachi. A la par, la Época de Oro del cine mexicano



comenzó a sembrar los arquetipos del mexicano y su vida en el campo, surgirían figuras mediáticas como Lucha Reyes, “Pepe” Guizar, Pedro Infante y Jorge Negrete. Los músicos y compositores, Manuel Esperón y Ernesto Cortázar, darían la imagen sonora al discurso nacional cinematográfico.

De esta manera se conformaría al *mariachi moderno*, al que Jáuregui reconoce como el que utiliza trompeta, de estilo uniforme y comercial. Esta agrupación está constituida por instrumentos de origen extranjero como la guitarra, el violín o la trompeta, así como de instrumentos que han sido modificados como el arpa Jarocha, la vihuela y el guitarrón. La indumentaria de este *mariachi moderno* se asocia al traje de charro.

Con este escenario surge una mente que lleva al mariachi a una nueva dimensión. En 1944, Rubén Fuentes Gasson ingresa al mariachi Vargas de Tecalitlán. Este músico oriundo de Ciudad Guzmán, Jalisco, en poco tiempo llegó a ser director del grupo. Su conocimiento de notación musical le llevó a homogenizar las diferentes versiones musicales que se tocaban. Las versiones propuestas por Fuentes quedarían como las versiones “oficiales” al ser grabadas y difundidas en todo el país. El mariachi Vargas participaba en radio, cine y televisión, esto lo convertía serio representante del *mariachi moderno*.

A finales de los sesenta Rubén Fuentes, junto a otros compositores y arreglistas, hicieron posible el álbum “La Nueva Dimensión”. Esta grabación aparecía con el mariachi Vargas de Tecalitlán y el sello discográfico RCA Víctor en 1968. En éste se muestra al mariachi en un nuevo concepto. Se utilizaban armonías poco usuales en el

mariachi de ese entonces, se demandaba a sus integrantes mayor técnica instrumental y conocimiento teórico. Aunado a estas aportaciones, compositores como José Alfredo Jiménez; Cantantes como Javier Solís y mariachis como el Vargas; incrementaban el mundo de la canción ranchera. Desde entonces las aportaciones sonoras y/o visuales al mariachi se han acumulado.

Unas décadas atrás la difusión del mariachi en los Estados Unidos se ha ido incrementando a través de los festivales de mariachi en aquella nación. El álbum “Canciones de mi Padre”, grabado por Linda Rostandt en 1987, fue un hito de la música de mariachi en el país de la música country. La presencia y actividad de los grandes mariachis como el Sol de México, Los Camperos o el Cobre, han puesto a este símbolo nacional muy en alto, dentro y fuera de aquel país. Actualmente, José Hernández, director del mariachi Sol de México, se ha posicionado como uno de los principales iconos de las imágenes sonora y visual del mariachi. En México, se puede destacar el nacimiento del Encuentro Internacional del mariachi y la charrería en 1994, en la ciudad de Guadalajara; al cual asisten mariachis de todo el mundo. Otro festival que también surgió en la perla tapatía fue “Por amor a mi tierra”, de German Gutiérrez, el cual ha tenido inconvenientes para llevarse a cabo con fluidez. Los mariachis Vargas de Tecalitlán y Nuevo Tecalitlán, son los grupos nacionales que han destacado últimamente tanto en el país como en el extranjero. Grabaciones, giras y composiciones, así lo reflejan.

## CAPITULO 2

### “EL NACIONAL” (1950-1961)

Este primer capítulo comprende la historia social del mariachi en Monterrey a través de sus *plazas* del año 1950 a 1961. La mayoría de los rubros que se abordan en este primer capítulo estarán presentes en los dos capítulos posteriores, las características propias de cada periodo determinarán si alguno(s) de ellos se modifica(n) o se elimina(n).

De los rubros, la ubicación geográfica y su contexto, facilitarán la comprensión del objeto estudiado. Las principales agrupaciones y sus características generales quedan plasmadas, así como sus aportaciones. Los espacios y los *eventos* de estos músicos son descritas, ya que brindan una apreciación entre la relación entre objeto y sociedad. La forma en que se transportaban para cumplir con su labor, y la manera de promocionarse, evidencian el poder adquisitivo y el entorno comercial. Se conoce también la influencia de los medios audiovisuales. El profesionalismo de las agrupaciones queda expuesto en *cuartos* y *ensayos*. La dotación instrumental y la indumentaria reflejan la relación entre producción y consumo, además de las aportaciones locales y foráneas. Las tendencias en repertorio muestran la influencia de los medios audiovisuales y las propuestas de cada agrupación. Estos son algunos de los rasgos que dejan apreciar estos rubros a primera vista, la articulación y reflexión final brindará una aproximación más profunda.

## **2.1 Ubicación geográfica y contexto**

La ubicación geográfica del Estado de Nuevo León le ha permitido ser origen, parte o paso, de acontecimientos diversos. Algunos influyeron para que la ciudad pasara de un ambiente rural a uno cada vez más urbano. Esta evolución trajo consigo evidentes cambios sociales, culturales y geográficos. A continuación destaco los más significativos para nuestra empresa.

La depresión de los Estados Unidos en 1929 y la Segunda Guerra Mundial fueron dos sucesos que impulsaron el desarrollo industrial mexicano; factores diversos erguirían al Estado de Nuevo León como uno de los más beneficiados. La difícil situación en el campo propiciaba la migración hacia un lugar en desarrollo industrial y a hacia su vecino, los Estados Unidos. Surgiría el periodo de tiempo en el que México viviría altas tasas de crecimiento económico y financiero, 1940-1982 “El Milagro Mexicano”. En este periodo, el Estado de Nuevo León pasó de lo rural a lo urbano; consolidó sus sectores industrial, educativo y financiero (Ortega, 2007).

El programa “Bracero”, programa para los migrantes mexicanos en Estados Unidos, fue un suceso de acuerdo bilateral entre ambos países que involucró a la ciudad de Monterrey. Éste tuvo en la ciudad uno de los centros de reclutamiento, hecho que atrajo un importante flujo de trabajadores, principalmente del campo. Dentro de las características que este acuerdo bilateral tenía, estaba la de ofrecer una estancia temporal para los migrantes. Ellos podían ir a Estados Unidos y regresar constantemente (Durand, 2007). Esta flexibilidad para los migrantes colocaba a Monterrey como parte de su camino. Aunado a esto el transporte ferroviario

regiomontano se colocaba en la segunda posición a nivel nacional (Ortega, 2007). Otro aspecto a resaltar de este programa era la cantidad de trabajadores indocumentados, la cual fue semejante a los que estaban en regla. Con esto, un sin fin de migrantes salían de su lugar de origen sin saber si llegarían a trabajar a su destino de manera formal, informal o se quedarían en el camino. Este programa estuvo activo de 1942 a 1964 (Durand, 2007).

Entre 1950 y 1960 se inicia la expansión del área metropolitana en el Estado de Nuevo León. Con un promedio anual de 8.7 en la tasa de crecimiento, se incorporan al municipio de Monterrey los municipios de Guadalupe y San Nicolás de Los Garza. Los barrios obreros se establecían en las zonas norte, oriente y centro-sur (Pozas, 1990). El Estado de Nuevo León comienza la década de los cincuenta con Ignacio Morones Prieto (1949-1952) como gobernador y Santos Cantú Salinas (1949-1951) como alcalde de Monterrey (Gobierno del Estado de Nuevo León, s.f.).

En el Monterrey de años los cincuenta los mariachis tenían como punto de reunión una fonda llamada “El Conejo”, cerca de lo que hoy conocemos como avenida Cristóbal Colón y avenida Cuauhtémoc, exactamente en la calle Transversal Colón. A este punto de reunión de mariachis se le conocía como *plaza El Nacional* (también llamado *El Nacio*) ya que estaba dentro del barrio con el mismo nombre. Este punto de reunión de mariachis tenía la cualidad de estar a unos metros de la estación de tren La Unión, en las avenidas Cristóbal Colón y Cuauhtémoc, lo que convertía a este lugar ideal para encontrar clientela.

Cabe precisar que entre los mariachis se le llama *plaza* al lugar donde se reúnen estos a ofrecer sus servicios musicales. En 1970 el punto de reunión cambiaría de la fonda “El Conejo” a la cantina “El Imperio”, que se encontraba en lo que actualmente es la esquina de avenida Cristóbal Colon y la avenida José María Pino Suárez. Actualmente la *plaza El Nacional* comprende lo que es la acera poniente de la avenida Cuauhtémoc entre las avenidas Guadalupe Victoria y Cristóbal Colón; y la acera oriente de la avenida José María Pino Suárez, entre las mismas avenidas (Oficio 427/90).

Aproximadamente había veinte músicos de mariachi en *El Nacional* al inicio de los cincuenta, número que se incrementaría al paso de los años (Mario Eguía, comunicación personal, 4 de octubre 2012). Varios de estos músicos eran procedentes de otros municipios del Estado y de otros Estados del país. Para la década de los sesenta más mariachis de otros Estados llegarían para trabajar en Monterrey. Además de músicos, a finales de la década llegarían aportaciones musicales, de indumentaria y de organización; las cuales llevarían al mariachi a instancias más favorables.

## **2.2 Grupos**

Las agrupaciones de mariachis locales de la década de los cincuenta fueron pocas y con rasgos muy característicos. En la información recabada con los informantes clave se perfilan los grupos *organizados* y los *no organizados*. Estos términos son muy conocidos en el ambiente mariachero. Los organizados son mariachis que tienen definida su plantilla de músicos, la cual tenía en ese entonces un mínimo de siete elementos o más. En los cincuentas, generalmente eran más solo en acompañamientos. Los no organizados son los grupos que no tienen plantilla fija. En esos años eran cuatro

o cinco músicos. Aquí describiré las actividades de uno y otro. En el apartado de dotación instrumental abordaré la plantilla de músicos. Ya para finales de la década la influencia de grupos foráneos cambiaría la percepción del mariachi en los propios mariachis locales y la sociedad.

Como ya mencioné, algunos mariachis se reunían en la fonda “El Conejo”, la llamada *plaza El Nacional*. En esta *plaza* se reunían los músicos y ahí mismo hacían un grupo para trabajar. La cantidad de integrantes del grupo estaba sujeta a la disposición de músicos de ese momento y a la decisión del músico, ya que podía tener la propuesta de otra agrupación. A estos grupos de mariachi se les llaman *bolita*. Estas son hechas para realizar un trabajo y al final de este se disuelven. Estas agrupaciones son las no organizadas.

Ernesto Eguia, era un músico que llegaba al *Nacional* procedente de Rinconada, Nuevo León, en 1949. Tras ver que el mariachi estaba “en pañales” en este punto, convenció a su hijo Albino Eguia de ir a trabajar a Monterrey. Este llegaría al año siguiente. Mario Eguia, hijo de Albino Eguia y actual representante el mariachi San Luis, refiere lo que comentaba su padre de su llegada a la ciudad en 1950: “eran *bolitas*. Él me contaba que había cuatro grupos de mariachi en *El Nacional* en ese entonces” (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

A continuación menciono las agrupaciones organizadas de este periodo (1950-1961), de las cuales se tienen referencia. Posteriormente hago una breve descripción de cada una. En el inicio de la década ya existían en *El Nacional* el mariachi Los Caporales, de Rodrigo Sainz “El Saizo”; hacia finales de la década se formaría el

mariachi San Luis, de Pedro Rodríguez “El Venado”. Los grupos más afamados de esa década, el Potosino, de Cleto Villanueva, y Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, no se reunían ahí en *El Nacional*. Otros mariachis que se mencionan al final de los cincuenta, y que tampoco se reunían en *El Nacio*, eran el Montes, de Antonio Montes; Las Estrellas de Jalisco, de Guadalupe López “La Burrita”; y Los Tigres de Jalisco, de Martín “La Culebra”.

El mariachi Potosino, de Cleto Villanueva, era el grupo más afamado. Su representante, Cleto Villanueva, era muy conocido y fue referencia importante del mariachi en el Monterrey de esos años. Este grupo no estaba en la *plaza* ya que tenía *planta* en unas cantinas que se encontraban en las calles Leona Vicario y Padre Mier, en el centro de Monterrey. Los mariachis llaman *plantas* a los negocios donde son admitidos para ofrecer sus servicios musicales de manera formal, es decir, con periodicidad y de manera exclusiva, con el consentimiento del dueño o encargado del lugar. El mariachi Potosino tenía participación frecuente en la radio; los acompañamientos a cantantes destacados como Pedro Infante se resaltaban; la clientela aumentaba al estar de *planta* en cantinas concurridas; además del trabajo agendado. Esto convertía al Potosino en el más renombrado. Mario Eguía comenta acerca del acompañamiento musical del Potosino al cantante Pedro Infante:

De lo que yo supe por mi padre, Cleto Villanueva acompañaba a Pedro Vargas, a Pedro Infante; a lo más granado que venía de México. Cuando venía Pedro Infante y que no traía al *Vargas* [mariachi Vargas de Tecalitlán], porque *Vargas* acompañaba a muchos artistas en ese entonces, aquí lo llegó a acompañar al mariachi de Cleto Villanueva. Y se quedó muy satisfecho Pedro Infante. Cleto trató de organizar [ya que



no había grupos locales tan numerosos] un mariachi parecido al mariachi Vargas, se juntó seis violines, las tres armonías y un trompeta. (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

A mediados de los años cincuenta Cleto fue contratado como maestro del mariachi de la Ciudad de los Niños de Monterrey, institución que se acababa de construir en 1951 con el apoyo de varios sectores. El Padre Carlos Álvarez presidía dicha institución (Cavazos, 2012). Cleto Villanueva desistió del cargo relativamente pronto. Prolongadas salidas de la ciudad con el mariachi de la Ciudad de los Niños traían repercusiones en la clientela de su mariachi.

Juan de Dios González, quien era integrante del mariachi Potosino y que fungía como maestro de apoyo con Cleto en la Ciudad de los Niños, se quedaría como maestro principal. Cabe destacar que en el municipio de Santiago, Nuevo León, se formaría el mariachi Santiago en 1963. Cleto Villanueva sería el encargado de conseguir los instrumentos (Alanís, 1988). Su fama era innegable. Una anécdota que vivió Arturo González, músico Zacatecano que llegaba a Monterrey al inicio de los sesentas, fue cuando era representante del mariachi Los Reyes de Guadalajara, al inicio de esa década. Los Reyes de Guadalajara contaban con trajes y un buen número de integrantes. Arturo cuenta que cuando negociaba con los clientes era común el siguiente diálogo:

Cliente: ¿cuánto cobras Arturo?

Arturo: ¡ps! [Pues] te voy a cobrar 800 pesos, 600 pesos

Cliente: ¡no ps ni que fueras Cleto!

Era muy famoso el hombre, muy famoso.

(Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

Otro grupo afamado era el mariachi Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara. Su participación en radio, acompañamientos a cantantes y giras, incrementaban su fama. Teodoro López, uno de los fundadores del mariachi Los Reyes de Guadalajara (1961) y que previamente había durado once años con Los Cardenales, recuerda que este grupo no se reunía en *El Nacional*, ya que su reunión era cerca del cine Edén. Este cine estaba en las calles Querétaro y 16 de septiembre, en la Colonia Independencia. Esta agrupación acostumbraba ofrecer sus servicios musicales en cantinas que se ubicaban por la calle José María Morelos, en el centro de Monterrey. Jesús Dueñas, músico que anduvo trabajando en varios Estados y que actualmente radica en Monterrey, comenta: “Conocí al ‘Charro’ en Torreón. Yo andaba en Torreón cuando él iba ahí con un grupo” (Jesús Dueñas, comunicación personal, 10 de abril del 2012). Esta fama con la que contaban tanto el mariachi Potosino como el mariachi Los Cardenales, les permitía tener presentaciones en los Estados vecinos (ver *Figura 1*).

Por otra parte el mariachi San Luis, de Pedro Rodríguez, se formaba entre 1957 y 1958 durando juntos hasta 1961. Su punto de reunión era la *plaza El Nacional*. Ahí *taloneaban* y de ahí salían a *cantinear*. El San Luis comenzó a *ensayar* con esmero gracias a la influencia que ejercía el mariachi foráneo Los Palmeros de Guadalajara, quienes llegaron a mediados de los cincuenta. El San Luis tenía en sus filas a jóvenes entusiastas que posteriormente serían referencia del mariachi local (Ver *Figura 2*).



**Figura 1. Mariachi Potosino, de Cleto Villanueva (Cleto, al centro de la fila superior), en la estación de radio XEMJ de la ciudad de Piedras Negras, Coahuila. Cerca de 1955.**

**Colección de Juan José González.**

Marcial Puente, músico de origen potosino que destacó por sus arreglos y composiciones, escribió unas memorias en el año 1994, trabajo que usare extensamente en esta obra. En ellas comenta lo siguiente referente al mariachi San Luis:

Como éramos casi todos emigrantes Potosinos

Por supuesto ex campesinos

Omitiré los apodos

Luchando codo con codo

Éramos gente feliz

Optamos porque San Luis

Se llamara nuestro grupo

No el de Mario Eguía, que supo

Darle al nombre otro cariz.

(Marcial Puente, 1994).



**Figura 2.** Mariachi San Luis, de Pedro Rodríguez “El Venado”, cerca de 1959. Colección de la familia Puente Hernández.

El mariachi Los Caporales, de Rodrigo Sainz “El Saizo”, ya existía en el inicio de los cincuenta. Su organización le llevó a ser uno de los mariachis más nombrados hacia el final de esa década. Se juntaba en la *plaza El Nacional*. Participó en la radio. Marcial Puente quien antes de formar parte del mariachi San Luis, estaba en el mariachi Los Caporales, comenta:

Llegaron tiempos mejores

Entré con Los Capolares

Quien era representante

Rodrigo Sainz se llamaba

La guitarra bien tocaba

Y era el principal cantante

Ese grupo fue importante

Porque de polkas y sones

Tocábamos por montones

En esa época bonita

“El Venado” y “La Burrita”

Eran los meros fregones

Yo era entonces vihuelero

Y a veces también cantaba

Mi hermano Mario tocaba

El guitarrón con esmero

El no sería el mero mero

Pero bien se defendía

Don Justo Hernández tenía

Fama de buen violinista

Benito López la lista

Completa de aquellos días.

(Marcial Puente, 1994).

Un mariachi muy conocido hacia finales de la década de los cincuenta e inicio de los sesenta era el mariachi Montes, de Antonio Montes, ya que contaba con *plantas* en restaurantes concurridos. Además de trabajar en las *plantas* era el único grupo que *taloneaba* en la esquina de las avenidas Benito Juárez y Calzada Madero, en el centro de la ciudad. Aurelio Moreno “El Borrado”, representante del extinto mariachi Los Dorados, trabajaba en un restaurante como cantante solista y era acompañado por el mariachi Montes. Al poco tiempo ingresaría al grupo. Con este mariachi, Aurelio Moreno realizó giras en otros Estados e inclusive en los Estados Unidos en el inicio de los sesenta. Estas giras consistían en ir a buscar trabajo en cantinas, ferias, *plazas* y demás; no había nada seguro. Como se dice comúnmente “se iban a la aventura”. Este tipo de giras eran llamadas *hambrísticas*, expresión que parodia a las giras artísticas, y eran comunes en los mariachis de la región noreste del país en la década de los sesenta.

Los casos de que dan evidencia de estas prácticas son los de José Reyes y José Esquivel, por mencionar algunos. Reyes, actual representante del mariachi Regiomontano, llegaba a Monterrey tras salir de la ciudad de Torreón, Coahuila y andar de gira por varios Estados. José Esquivel, quien es referencia en las grabaciones de mariachi locales, salió de gira con su mariachi, de Ojocaliente, Zacatecas, su destino final sería la llamada Ciudad de las Montañas, ya que sin planearlo, llegó y se quedó.

De los mariachis de Monterrey no se tienen otras referencias que indiquen más giras *hambrísticas*, aparte de las del mariachi Montes. Aurelio Moreno comenta su experiencia en este tipo de giras:

Nosotros íbamos a las giras *hambrísticas*, que llamábamos. Nos íbamos a la Feria de San Buenaventura. Ocho días al *talonazo* a la plaza. Nos corría el calorón pero había bastante trabajo. Para Aguascalientes yo fui como cinco años seguidos. A Brownsville fui como unos cinco años seguidos también, a la Fiesta del Charro. Fuimos a dar el grito el primer día, con los gringos allá, y luego al *talón* a las cantinas. A dólar la canción ¡y vámonos!. (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012).

Hasta ahora he nombrado a los grupos más afamados en la década de los cincuenta hasta el año 1961. Es precisamente en ese año cuando surgía el mariachi Los Reyes de Guadalajara, su creación coincidió con la desintegración de los mariachis Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, y el San Luis, de Pedro Rodríguez “El Venado”.



**Figura 3. Aurelio Moreno “El Borrado” (con la mano levantada)**

**con el Mariachi Montes en San Buenaventura, Coahuila.**

**Cerca 1961. Colección de Aurelio Moreno.**

El mariachi Los Reyes de Guadalajara llegaría a ser uno de los mariachis más renombrados en la historia del mariachi de Monterrey y del noreste de México. Su origen fue en la *plaza Hidalgo*, de la cual hablaré en específico más adelante. Teodoro López, uno de los fundadores y representantes de esta agrupación, recuerda cómo nació este mariachi:

Ah ps como te digo, estábamos fregados. No había jale, no había chamba.

Fuimos [Francisco Aguirre y Teodoro López] a un restaurante que está ahí enfrente de la plaza Hidalgo.

Aguirre: ¿Como ves compadre? vamos haciendo un mariachi, vamos a estudiar y le



damos pa' adelante [para adelante], y veras que si va a funcionar.

López: Pero como le ponemos compadre?

¡Ps! ya empezamos ahí que mariachi fulano, que mariachi zutano, que mariachi mengano, total que yo le decía mira así, él nomas me estaba escuchando.

Aguirre: ¡Mira compadre! vamos a ponerle, como él era de Guadalajara, Los Reyes de Guadalajara.

López: ¡a la fregada! ¿No se te hace mucho nombre para el mariachi?

Aguirre: No, tenemos que estudiar y tenemos que salir adelante.

López: Bueno ps halla tú, ¡si así quieres vámonos!

Así fue como nació ahí el nombre de Los Reyes de Guadalajara. Él fue el único el que ideó esto y aquí está su obra.

(Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

Este grupo llegaría a participar con mucha frecuencia en acompañamientos a cantantes, programas de radio, programas de televisión, grabaciones discográficas y giras. Pasarían por sus filas una lista considerable de mariachis destacados.

Hacia el final de la década de los cincuenta y los años posteriores, los mariachis locales se vieron directamente influenciados en la forma de organizarse por un mariachi foráneo, Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. Este grupo llegó a la ciudad de Monterrey a mediados de los cincuenta y estuvo aquí hasta 1961. Esta agrupación originaria de Jalisco, llegaba a la ciudad con etiqueta de profesional, ya que venía cumpliendo sus compromisos con el programa radiofónico de la XEW "Así es mi tierra".

Este grupo llegó a grabar con el cantante nortero Pedro Yerena un LP completo. El sello discográfico fue RCA CAMDEM, de RCA Víctor (CARLOSSP715, 2010). Esto debió ser entre 1955 y 1961, ya que el mariachi Los Palmeros se desintegró en ese 1961 y Pedro Yerena había entrado a RCA en 1955 (Arroyo, 2008).

Marcial Puente (1994) comenta: “Había un mariachi muy fino, eran de Guadalajara. A quien primero escuchara yo, ‘Poeta y campesino’. También tocaban divino ‘Las bodas de Luis Alonso’ ”. La influencia de este grupo se reflejaría tanto en los mariachis locales como en la sociedad regiomontana consumidora del mariachi. La amplitud en el repertorio, el incremento del número de integrantes y la aportación de nuevos conceptos como el *cuarto* y el *ensayo* (conceptos descritos más adelante); fueron acciones que empezaron a implementarse en los mariachis locales hacia finales de los cincuenta y que solidificaron en los sesenta. La sociedad regiomontana comenzaría a ver al mariachi como una propuesta musical más seria. Arturo González, ex representante del mariachi Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc, recuerda el trato que les daban los clientes; además, menciona algunas frases que les decían. Esto es lo que pasaba antes del cambio de apreciación hacia el mariachi:

Decían los clientes: ¡Ten ese billete, tócale hasta que se acabe! ¡Tomen este otro billete!

¡Ps si entre todos no lo juntan! ¡No lo valen entre todos!, ¿para qué les das tanto dinero?, si ni conocen el billete de mil pesos!

Ya te digo, nos trataban un poquito mal. Nos ofendían, pero teníamos que aguantarnos porque teníamos que llevar el dinerito a la casa.

(Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

Teodoro López confirma esta manera de tratar al mariachi y remarca el cambio que surgiría:

Si, ya te digo, en ese tiempo no mucha gente dejaba entrar a las casas a tocar [al mariachi]. Ahí nos tenían afuera, afuera. Y los que vinieron a inculcar eso que te digo, los que vinieron hacer valer el mariachi fueron Los Palmeros [de Guadalajara]. Entonces, al mariachi ¡pos' pásalos pa' dentro! y atiéndelos bien. Y todo ya fue muy distinto. (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

Estas experiencias difíciles cambiarían con ese giro de percepción hacia el mariachi. Estos músicos empezarían a mejorar su organización como grupo y como gremio en los sesenta. Uno de los caminos para conseguirlo sería la *unión de mariachis*, la cual abordo en el siguiente capítulo. En cuanto al *Nacional* de la década de los cincuenta, no hay referencia de que existiera dicha *unión* de pertenencia sindical. Algunos músicos refieren que esto sería hasta 1970. Esto queda demostrado en los mariachis que trabajaban por primera vez, y sin ningún problema, en *El Nacional* o fuera de él. No tenían ninguna restricción. Mariachis como Albino Eguía y su padre, Ernesto Eguía; además de Teodoro López, Ezequiel Pérez y Arturo González, no tuvieron ningún inconveniente al iniciar su labor. Ezequiel Pérez, trompetista octogenario oriundo del municipio Dr. Arroyo, Nuevo León, nos comenta que no había sindicato al final de los cincuenta: “No había sindicato. Y era pura, pues, ¡casi ni chamba había hombre, de *serenatas*! Era casi puro *talón* [y *cantinear*]” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012). Teodoro López, representante de Los Reyes de Guadalajara, confirma que no había *unión de mariachis* en los cincuenta: “Hasta después [hubo *unión*], que yo me acuerde hasta después. Porque éramos libres

ahí” (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012). La primera referencia de *unión de mariachis* se remonta escuetamente a la *plaza Hidalgo*, la cual abordo más adelante.

Un mariachi del cual debo hacer mención, a pesar de no pertenecer a ninguna *plaza*, es el mariachi de la Ciudad de los Niños. Primer mariachi infantil en el periodo investigado y posiblemente en toda la historia de la ciudad de Monterrey. Su labor como hacedor de niños mariachi permitió que éstos al crecer se incorporaran a mariachis locales.

La versión expuesta en el libro “Ciudad de los Niños una historia que cambia destinos” (Monteleone, comunicación e imagen, 2011), se comenta que el mariachi de esta institución nació en los sesenta, siendo errónea información. El mariachi de la Ciudad de los Niños se creó a mediados de los cincuenta. Ricardo Raigoza, mariachi egresado de esta agrupación y quien brindó a esta investigación datos preciosos, llegaba a esta institución a través de un intercambio con una institución de Yucatán en 1957. Al año siguiente se integró a dicho mariachi tras la invitación del Padre Álvarez, quien era el director. Previo a esto, Cleto Villanueva, representante del mariachi Potosino, ya había dejado de ser maestro titular de este mariachi infantil. El maestro que quedaría al frente del grupo sería Juan de Dios González. Muestra clara de que el mariachi de la Ciudad de los Niños se creó a mediados de los cincuenta.



**Figura 4. Mariachi de la Ciudad de los Niños de Monterrey en Tucson, Arizona, cerca de 1955. Mtro. Autor: Mario A. Olvera. Colección de Juan José González.**

En la historia del mariachi de la Ciudad de los Niños, de más de tres décadas, se encuentran las giras por Europa, Asia y América; las participaciones en escenarios como el teatro Million Dollar de la ciudad de los Ángeles, California; las actuaciones ante personalidades como La Reina Isabel II de Inglaterra (Monteleone, comunicación e imagen, 2011) y el Papa Juan Pablo II; las grabaciones de dos discos LP; además de participar en una producción cinematográfica donde figura el actor Arturo de Córdova (Cavazos, 2012). La fama de este mariachi le llegó a convertir en una de las principales fuerzas de sostén económico de la institución. De estos mariachis infantiles

posteriormente saldrían a mariachis locales músicos como Ricardo Raigoza, Ramiro Raigoza, José Luis Colunga, Manuel Urrutia, por mencionar algunos.

Con aportaciones de músicos por parte de la Ciudad de los Niños, los hijos de los mariachis radicados en la ciudad y los mariachis inmigrantes que seguían llegando, el número de agrupaciones se ampliaría en los años siguientes. Para 1975 se llegaría a tener en *El Nacional* alrededor de seis o siete grupos organizados.

### **2.3 Eventos y Espacios**

Los mariachis le llaman *eventos* a los compromisos donde van a tocar. Los *eventos* que tenían estos músicos de la década de los cincuenta, y los lugares donde estos se llevaban a cabo, eran una forma de catalogar a los grupos musicales. Los mariachis organizados y los no organizados tenían sus eventos y espacios definidos.

Los espacios recurrentes donde trabajaban los mariachis del *Nacional*, en los cincuenta y parte de los sesenta, eran cantinas, bares y “casas de citas” (prostíbulos). Estos espacios eran visitados en una práctica llamada *cantinear*. Esta consistía en que los mariachis salían a cumplir una ruta trazada para ir en busca de trabajo, ya sea por una o más canciones, y que en dicha ruta estaban los lugares antes mencionados. También solían *talonear* en *El Nacional*. Se le llama *talonear* al ofrecer sus servicios musicales en un lugar específico y/o esperando a que llegue una persona a contratarlos. Tras *talonear* en *El Nacional* y ganar algunos pesos la consigna era *cantinear*. Otros preferían *cantinear* como primera opción.

Trabajar en espacios etiquetaba en cierta forma a los mariachis. Mario Eguia recuerda cómo se le veía a los mariachis del *Nacional*, según su padre Albino Eguia:

“Llevar un mariachi a una casa era muy ‘chafa’, no eran de fiar. Eran músicos de cantina” (Mario Eguía, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

Marcial Puente (1994) plasmó su sentir al *cantinear* en *El Nacional* de 1957. Reafirmando lo comentado por Eguía. Sus palabras reflejan ese ambiente que vivían los mariachis en su trabajo día a día. Al no haber más espacios donde conseguir dinero a través de su música el *cantinear* era inevitable:

Esa noche fui penando

Dada mi falta de oficio

Por antros en donde el vicio

A todos va degradando

Ahí íbamos *taloneando*

*Chivear* era la consigna

Entre hembras que en la ignominia

Se entregan por el dinero.

(Marcial Puente, 1994).

Marcial Puente menciona que *taloneaban* (ofrecer sus servicios musicales en lugares específicos) para sacar “el chivo” (dinero). Esta acción de *talonear* queda envuelta en la acción de *cantinear* ya que no se quedaban en un lugar. Más adelante abordaremos las rutas que los mariachis acostumbraban caminar para ganarse su dinero.

Como anteriormente mencioné, muchos de los músicos que llegaban al *Nacional* eran de otros lugares del Estado de Nuevo León y la mayoría de otros Estados. Venían del trabajo en el campo y muchos eran músicos de ocasión, ganarse el dinero dignamente en Monterrey estaba muy por encima de ver en qué espacios. Mario Eguia comenta cómo trabajaban su padre, Albino Eguia, y su abuelo, Ernesto Eguia, en Rinconada, Nuevo León, a finales de los cuarenta, antes de venir al *Nacional*:

Eran músicos nada más. Eran músicos de rancho. Me contaba mi padre [Albino Eguia] anécdotas de que a ellos los contrataban cuando eran las bodas de rancho. Cuando eran bodas que duraban tres, cuatro días. Inclusive hay veces que ya lo que querían era dormir. Él me contaba que varias veces se fugaron de la fiesta porque ya querían descansar, les daban vino y les daban comida pero ellos lo que querían era dormir. (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

Los restaurantes y *eventos* como bodas y quinceaños, eran mayormente para los mariachis más organizados. Los mariachis como El Potosino y Los Cardenales contaban con otra reputación, a pesar de trabajar en las cantinas. La diferencia que había con los mariachis del *Nacional* era que el Potosino no *cantineaba* sino que tenían *planta* en las cantinas. Y no eran cualquier cantina, ya que se trataba de las más concurridas. Los Cardenales también tocaban en cantinas concurridas pero no se tiene referencia de que tuvieran *planta*. Las *plantas*, como expliqué anteriormente, son lugares donde un mariachi es admitido para ofrecer sus servicios musicales de manera formal, es decir, con periodicidad y de manera exclusiva con el consentimiento del dueño o encargado del lugar. Los lugares más comunes para las *plantas* en esos años eran cantinas, bares y restaurantes.



A continuación aparecen los mariachis organizados y sus *plantas*, aquellas que formaron parte de su éxito. Cleto Villanueva y su mariachi Potosino tenían *planta* en unas cantinas que estaban en las calles de Leona Vicario y Padre Mier, en el centro de la ciudad. “La Taberna” y “La Lagunilla” eran dos cantinas afamadas y concurridas. Ezequiel Pérez, trompetista octogenario que llegó a Monterrey a finales de los cincuenta, comenta: “Mucha clientela, buena clientela. Ahí trabajaba él [Cleto], de *planta*. Era exclusivo de ahí” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012).

El mariachi Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, trabajaba con frecuencia en unas cantinas de la calle Padre Mier. Indudablemente parte de su fama la consiguieron participando en una cantina concurrida. Teodoro López, quien llegó a este grupo en 1950, recuerda: “Nos íbamos a talonear, como se dice vulgarmente, a las cantinas [cantinear]. Aquí todos eran puros negocios. Aquí sacaba uno el ‘chivo’, aquí” (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

El mariachi Montes, de Antonio Montes, se distinguió por tener *planta* en varios restaurantes. Aurelio Moreno “El Borrado” conoció al mariachi Montes cuando entró a trabajar como cantante solista al restaurante “Madrid”, en 1961. Este restaurante se encontraba en la avenida José María Pino Suárez entre la calle José María Arteaga y Avenida Francisco I. Madero, en el centro de Monterrey. Ahí se tocaba al medio día y en la noche, solo descansaba un día a la semana. Elías López Barajas era el propietario del lugar y se caracterizaba por ser estricto. No permitía llegadas tarde, solicitaba pulcritud en vestimenta y pedía el mejor comportamiento ante la clientela. Otros lugares donde trabajó el mariachi Montes fueron los restaurantes “El Reno” y “Los

Jacales”. “El Reno” estaba en la esquina de la calle Santiago Tapia y avenida José María Pino Suárez; “Los Jacales” estaba cerca de lo que hoy es avenida Eugenio Garza Sada casi esquina con avenida Revolución, al sur de la ciudad.

Para ese mismo año, 1961, Marcial Puente y Arturo González trabajaban con el mariachi Los Tigres de Jalisco, de Martín “La Culebra”. Este mariachi tenía *planta* en el cabaret “Las Trancas” que estaba en avenida Francisco I. Madero esquina con avenida Benito Juárez, en el centro de la ciudad.

Posteriormente los grupos que estarían en la *plaza Hidalgo* trabajarían más en los restaurantes que rodeaban a esta Plaza Hidalgo, que se localiza a espaldas de lo que hoy es el Museo Metropolitano de Monterrey. En décadas siguientes más negocios optarían por tener mariachis, las *plantas* se incrementaban.

Los mariachis sobrevivían de alguna u otra forma. Algunos *cantineando*, *taloneando* o en las *plantas*. Los *eventos* y espacios de trabajo daban al mariachi una etiqueta favorable o no, pero no había más opciones.

## **2.4 Publicidad y transporte**

La forma en que un cliente contactaba a un mariachi era teniendo la tarjeta de presentación del mariachi, asistiendo a la *planta* donde tocaban, buscándolo en la *plaza* o mediante la promoción que tenían los mariachis al acudir a la radio. No era tan fácil contactarlos. Pero una vez contratados surgía la cuestión de cómo transportarse. En esa década pocos mariachis estaban organizados y sólo uno tenía medio de transporte propio.

Los mariachis que *cantineaban* solo tenían las tarjetas de presentación, en caso de no ser solo una *bolita*; alguna ocasional invitación a la radio, a la cual iban con más frecuencia los más organizados; y la *plaza El Nacional*, en la cual generalmente no estaban por andar *cantineando*.

Las tarjetas de presentación de un grupo eran primordiales. Aunque los mariachis no contaban con números telefónicos propios, se acostumbraba tener en las tarjetas de presentación un número telefónico de algún negocio cercano a la *plaza*, al que le remuneraban por este servicio. Esta práctica se realizó en la *plaza El Nacional* y en la *plaza El Fornos*, ambas *plazas* se abordan en los capítulos siguientes.

Mario Puente, guitarronista originario del Estado de San Luis que llegó Monterrey en 1950, vivió esta etapa de las tarjetas de mariachi con número de otros negocios. María de Jesús Puente, hija de Mario Puente, comenta: “Hasta que empezaron a repartir tarjeta [los mariachis] decía ¡frutería no sé qué! Una frutería que estaba ahí en *El Nacional*” (Familia Puente Hernández, comunicación personal, 20 de abril del 2012). Dionisia Hernández, esposa de Mario, confirma: “No, no tenían teléfono propio. Nomás quedaban desde la noche ¡aquí vamos a estar a tal hora! Ese era todo el teléfono que tenían. No tenían nada, nada” (Familia Puente Hernández, comunicación personal, 20 de abril del 2012).

En la publicidad que tenían los mariachis en la radio mayormente aparecían los mariachis Potosino y Los Cardenales. Hacia mediados de la década ya asistían Los Caporales, de Rodrigo Sainz, y Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. En

1961, y años posteriores, el mariachi Los Reyes de Guadalajara sería el principal en los medios audiovisuales.

En cuanto al transporte, ¿cómo es que realizaban sus rutas los mariachis que *cantineaban*? ¿en qué se desplazaban los mariachis para cubrir sus *eventos*?. El mariachi Potosino de Cleto Villanueva era el único grupo que tenía camioneta propia. Mario Eguia recuerda el medio de transporte del Potosino: “Se dio el lujo de sacar una camioneta de la agencia, traía una camionetita Chevrolet 1951” (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre 2012). Eso incrementaba su popularidad y le permitía cumplir con sus compromisos sin pasar contratiempos. Se comenta que el trabajo en este grupo era abundante y bien pagado.

El mariachi Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, no tenía transporte. Teodoro López recuerda que se reunían en el cine Edén, en la colonia Independencia. De ahí salían caminando hasta tomar una camioneta que los llevaba hasta *El Nacional*. Cabe destacar que López no tiene muy claro si iban al *Nacional* a *talonear* o no, inclusive en algunas ocasiones cae en contradicciones. Como no hay referencias que indiquen que Los Cardenales pertenecieran al *Nacional* no lo he considerado así. Teodoro López comenta:

Nos juntábamos ahí [en el cine Edén]. Y de aquí nos íbamos a pie hasta como por ahí de [la avenida] Juan Ignacio Ramón, por [la calle] Ignacio Zaragoza, en ese tiempo. Y agarramos una “fotiquita” toda destapada, toda destartalada. Nos cobraba quince pesos, quince centavos, no me acuerdo. Y así nos íbamos hasta *El Nacio*. Y allá ya llegábamos al *Nacio* y *taloneábamos* ahí. Nos íbamos para arriba pa’ las casas,

como dicen “casas de citas”. (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

Esto ocurría con los mariachis más organizados, pero ¿qué ocurría con los demás?. Los demás mariachis iban a los *eventos* mayormente en el auto de los mismos clientes. Los clientes que querían mariachis probablemente acabarían transportándolos. Después del *evento* se regresaban a la *plaza* caminando, en auto de alquiler o los traía de regreso el mismo cliente. Muchas veces este transporte con los clientes no era del todo seguro. Arturo González comenta al respecto:

Y nos íbamos en un carrito, una camioneta de redilas. Ahí íbamos todos corriendo un peligro bárbaro porque ¿te imaginas? de redilas y de noche. Y entre más le decías tu ¡bájale un poquito! le subían más, o sea, que batallamos mucho por ese lado.

Arturo complementa:

Nos mandaban a pie. Nos mandaban a pie de la chamba. ¡No! malos, malos hombres, pero ni modo. Así era la situación que se presentó en ese tiempo. Se presentaba, teníamos que aguantar ¿verdad?. (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

Dionisia Hernández, esposa del ya fallecido Mario Puente, recuerda un incidente por estas condiciones precarias de transporte: “Por eso una vez hubo un accidente muy fuerte, uno de ellos se mató ahí en la Vista Hermosa [Colonia del municipio de Monterrey]” (Familia Puente Hernández, comunicación personal, 20 de abril del 2012).

Hacia los años setenta otros mariachis comenzarían a adquirir sus medios de transporte. La misma organización de los grupos y el crecimiento de la ciudad les llevarían a comprar camionetas usadas o nuevas, ya sea por parte del grupo o del representante. Las situaciones de riesgo al transportarse disminuían.

Los mariachis que iban a *cantinear* lo hacían a pie. Las rutas que tenían eran varias. En estas rutas los bares, cantinas y prostíbulos, eran los lugares a visitar. Ofrecían sus servicios musicales lugar tras lugar, al término de la ruta llegaban nuevamente a estos lugares en el camino de regreso. Ezequiel Pérez, quien trabajó en *El Nacio* a finales de los cincuenta, comenta: “nos juntábamos como decir, como a las cuatro de la tarde. Los que estábamos. ¡Órale, vamos a dar una vuelta a las cantinas a ver que sale!” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012).

A continuación enumero las rutas que tenían los mariachis que salían a *cantinear* de ahí del *Nacional*. La enumeración es sólo para distinguir una de otra y saber la cantidad de rutas. Si no había mucho trabajo podían hacer más de una ruta.

Ruta 1. Esta primera ruta se hacía por la tarde, se iban a las cantinas cercanas al *Nacional*. A esa hora del día había mucho flujo de gente gracias a la estación de tren La Unión y a los braceros que se encontraba en la ciudad. Para la noche se dejaban las demás rutas, las más lejanas.

Ruta 2. Salían del *Nacional* con rumbo a la avenida José Eleuterio González “Gonzalitos”, al poniente de la ciudad, caminando por la avenida Cristóbal Colón. Los salones, casas de cita, bares y cantinas, quedaban de paso, una tras otra. Los salones “La Casa Verde” y “México” estaban cerca de la estación de trenes cercana al *Nacional*.

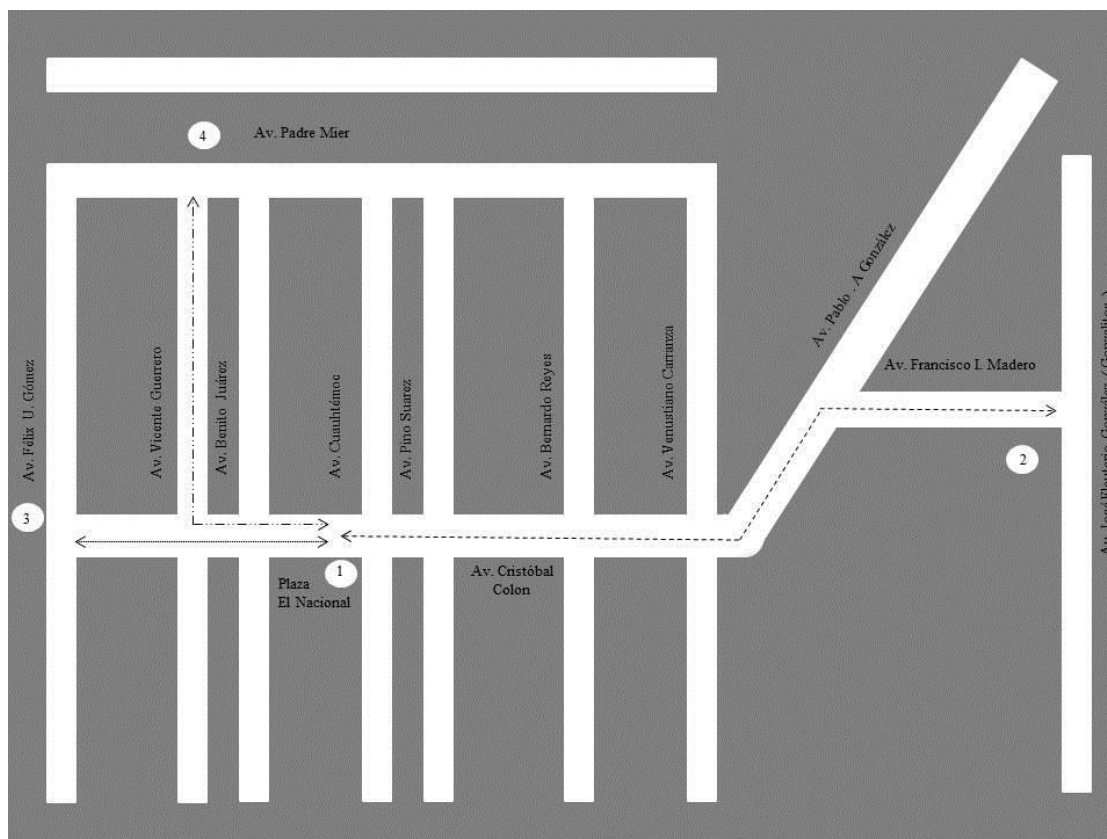
Más adelante, por la avenida Bernardo Reyes, estaba otro salón “El Tenampa”. Por la calle Thomas Alva Edison estaban los salones “La Ronca” y “La Chata” además de una cantina. Más adelante el salón “Veracruz”. Ya por avenida Francisco I. Madero llegaban a varios merenderos y finalmente a la avenida “Gonzalitos”.

Ruta 3. Esta ruta era saliendo del *Nacional* hasta la avenida Félix U. Gómez, al oriente de la ciudad. Cantinas como “El Crucero”, “El Aguacate” y otras más, eran el paso obligado. Llegaban hasta el mercado “San Pedro”.

Ruta 4. Esta cuarta ruta era recorrer todos los negocios de la calle Guerrero, de la avenida Cristóbal Colón hasta la avenida Padre Mier (Ver *Figura 5*).

Ezequiel Pérez recuerda estos recorridos: “Hasta allá íbamos caminando y de regreso otra vez caminando. ¡Ps! casi dos horas, tres horas, según, si había chambita pos a veces ahí hasta las cuatro de la mañana llegábamos acá a “El Conejo” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012). Teodoro López comenta de las caminatas que hizo con el mariachi Los Cardenales, grupo que no estaba en el *Nacio* pero que también cantineaba: “Y ya nos volvíamos, caíamos cansados, ¡ps! puro caminar ¿cómo íbamos a pagar carro cada rato, no?” (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

De esta manera es como los mariachis se publicitaban y transportaban en los cincuenta. La publicidad y el transporte vendrían a cambiar las condiciones de trabajo de los mariachis en las décadas siguientes. Esto respaldado por el *ensayo*, una mejor *vestimenta*, una mejor organización, entre otras cosas.



**Figura 5.** Mapa de rutas a cantinear por los mariachis del Nacional. Elaborado por: Elda C.

**Mendoza Cárdenas y Ramiro Godina Valerio.**

## 2.5 Medios audiovisuales

Los medios audiovisuales como el cine, la radio y la televisión, han jugado un papel importante en la difusión del mariachi como uno de los símbolos nacionales de México. En lo que respecta la promoción de los mariachis locales en los medios audiovisuales del Monterrey, de los años cincuenta, encontré a la radio como el principal difusor. La participación en este medio les traería a los mariachis locales fama y trabajo.

En la ciudad de Monterrey la radio comercial había emergido en la década de los treinta. En la radio nacional de los cincuenta se escuchaban las temáticas del campo y



las nacientes temáticas urbanas, en las voces de Lola Beltrán, Jorge Negrete, Pedro Infante, Javier Solís y José Alfredo Jiménez; por mencionar algunos. En el cine nacional, las figuras de Pedro Infante y Jorge Negrete se mostraban al mundo como arquetipo de la vida de un mexicano. Este ambiente nacionalista es el que se percibía en los medios audiovisuales. Alfonso Ayala, destacado investigador local, comenta acerca de la radio en Monterrey:

Durante los primeros meses de 1930, don Emilio Azcárraga, a través de la México Music Co, S.A., inauguró la radiodifusora XET. En 1931, don Jesús Quintanilla inauguró la estación XEFB; el mismo año fue inaugurada la XEFJ, de don Rodolfo Junco de la Vega; en 1933 se inauguró la XEX, concesionada a Juan Antonio Orozco y Luis Petit Jean. (Ayala, 2004, 77).

Además de estas radiodifusoras se encontraban en el radiante la capitalina XEW, de alcance nacional, y la local XEOK. Como anteriormente se había mencionado, Los mariachis que acudían a las estaciones de radio mayormente eran el Potosino, de Cleto Villanueva, y Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara.

El Potosino iba a la XET. Teodoro López, ex integrante del mariachi Los Cardenales, recuerda que el Potosino participaba en el programa “México y sus canciones”, el cual era conducido por Juan Cejudo. Posteriormente Cleto Villanueva y su mariachi dejarían el programa, el cual pasaría a manos de Los Cardenales. Mario Eguía recuerda un programa en la XEOK donde también participaba el mariachi Potosino, ya que su padre, Albino Eguía, formaba parte de ese grupo: “La rúbrica de este mariachi en la XEOK era parte de la letra de la canción ‘Acuarela Potosina’: *yo soy de San Luis Potosí*” (Mario Eguía, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

El mariachi Los Cardenales participaba en el programa “México y sus canciones” y “Serenata Mexicana Carta Blanca”, ambos de la XET. Al programa de “Serenata Mexicana Carta Blanca” acudían cantantes locales como Pedro Yerena, el dueto “Las Norteñas”, Juan Salazar y Jesús Rodríguez.

Un programa radiofónico que tuvo un éxito rotundo a nivel nacional fue “Así es mi tierra”. Comenzó a transmitirse al final de los cuarenta por XEW. El creador de este programa, Eulalio Ferrer, tenía a las figuras más destacadas de la canción ranchera en su programa (Flores & Dueñas, 1996). Llevaba a los cantantes y mariachis a varias ciudades del país. El mariachi Los Palmeros de Guadalajara llegaba a Monterrey a mediados de los cincuenta contratados por este programa. Mariachis y cantantes locales participarían en dicho programa, dentro y fuera del Estado, las dos décadas siguientes.

Aunque generalmente iban a la radio los mariachis más organizados y destacados, también otros mariachis llegaron a participar en ella. Aurelio Moreno, representante del extinto mariachi Los Dorados, colaboró como cantante solista en un programa conducido por Alfonso González, en la XET a finales de los cincuenta. El mariachi Madrid (mariachi que estaba de planta en el restaurante de mismo nombre en 1961, ya que el mariachi Montes había salido) también tocó en un programa de la XET, el cual se escuchaba hasta el municipio de donde eran oriundos, el municipio de Ojocaliente, Zacatecas. Aurelio Moreno recuerda haber escuchado al mariachi Los Palmeros de Guadalajara en la XEFB. José Esquivel, ex trompetista del mariachi Los Reyes de Guadalajara, dice haber coincidido con el mariachi Los Palmeros de Guadalajara en la XET en 1961.



**Figura 6.** Mariachi Los Palmeros de Guadalajara en la estación radiofónica XET. Monterrey, Nuevo León, 1955. Fotografía de Juanita Valencia. Colección: Isolda Rendón Garduño.

Cabe destacar que el auge que había por la canción ranchera llevó a las estaciones de radio XET y XEFB a realizar concursos de cantantes aficionados. En 1955 la XEFB realizaba su concurso. La XET realizaba “Recordando a Gutty Cárdenas” (Alanís, 1998).

Hay diferentes versiones acerca del pago por la participación en la radio. Algunos mariachis dicen que no recibían pago, otros aseguran que sí. Como ejemplo tenemos a la familia de Mario Puente quienes comentan que a él si le pagaban cuando iba con algún mariachi a la radio. Marcial Puente (1994), hermano de Mario Puente,

comparte su experiencia en la radio a finales de los cincuenta con el mariachi Los Caporales, de Rodrigo Sainz “El Saizo”:

En esa época pasada  
Para hacerse promoción  
Se acudía a una estación  
De radio a tocar por nada  
Como así se acostumbraba  
Nosotros también lo hicimos  
Pero nunca conseguimos  
Trabajo por ese medio  
No encontrando más remedio  
A las cantinas volvimos.  
(Marcial Puente, 1994).

Pagando, o no, la radio era el único medio local donde ya se podían escuchar mariachis locales en los cincuenta. Aunque los mariachis organizados eran los principales invitados, como antes mencioné, esto no cerraba las puertas a los demás grupos. Las transmisiones de televisión en la ciudad de Monterrey comenzaban al final de los cincuenta (Alvarado, 2008), pero los mariachis no recuerdan haber visto compañeros locales en ellas. Fue hasta los setenta cuando llegaron a participar algunos

de ellos. La participación en televisión acrecentaría, aún más, la fama de éstos y nuevos mariachis.

## 2.6 Cuartos y ensayos

El *cuarto* y el *ensayo* eran dos conceptos que estaban ausentes en la cultura de los mariachis locales hasta mediados de la década de los cincuenta. Estos conceptos fueron traídos por el mariachi Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. Como estaban contratados para tocar en el programa “Así es mi tierra”, tenían que ensayar las canciones y ocupaban un lugar para hacerlo.

Los lugares donde los mariachis acostumbran tener sus trajes, instrumentos y realizar sus *ensayos*, se les llama *cuartos*. Generalmente estos lugares son casas o departamentos en renta. El *ensayo*, o también llamado *estudio*, es la reunión periódica que tiene cada grupo de mariachi para “poner de acuerdo” las canciones que se están tocando, escuchar las nuevas canciones que les pide un cliente o para ampliar su repertorio.

Los mariachis acostumbraban juntarse en la fonda “El Conejo” de la *plaza El Nacional* para *talonear* o de ahí dirigirse a *cantinear*. Acostumbraban llegar con su atuendo puesto y con su instrumento en mano, listos para *talonear* o *cantinear*.

Debido a que no había grupos organizados en el inicio de la década en *El Nacio*, no era impensable tener *ensayos* y mucho menos *cuartos*. Los mariachis Potosino y Los Cardenales, debieron tener *ensayos* para acompañar cantantes y para asistir a la radio, pero no se tienen referencias de sus *cuartos*. Teodoro López comenta al respecto:

No, si esto ya tiene poco que empezaron a rentar su cuartito pa' estudiar y todo eso. Pero no, en ese tiempo cada quien agarraba pa' su casa. No había [*cuartos*]. Es más ni estudiábamos [no ensayaban], ahí nomás, como dice, una *sinfonía* en Sol [tonalidad de Sol] ¡y vámonos!. (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

Teodoro López, quien estuvo en el mariachi Los Cardenales de 1950 a 1961, nos deja ver que en este grupo organizado no se estudiaba. Tal vez en el tiempo libre que tenían en las *plantas* ponían de acuerdo lo que iban a tocar. Todo quedaba en lo que cada integrante del mariachi podía *ensayar* individualmente en casa. Quizá el trabajar en espacios donde el espectador ponía poca atención al mariachi (como bares, cantinas o casas de cita) y que personas bajo los influjos del alcohol mayormente les hicieran desprecios, no resultaban motivantes para mejorar.

Mariachis de finales de la década empezarían a hacer las cosas diferentes. El mariachi San Luis, de Pedro Rodríguez, se formó entre 1957 y 1958. Fue uno de los grupos que empezó a *ensayar* aun sin tener *cuarto*. El mariachi Los Reyes de Guadalajara nacería en 1961 y sería el primer grupo local en tener *ensayos* en un *cuarto*. Cabe mencionar que estos primeros cuartos, de finales de los cincuenta, estaban cercanos a la *plaza Hidalgo* ya que ahí estaban los mariachis organizados. Los Reyes de Guadalajara tendrían su *cuarto* en la colonia Independencia. El profesionalismo de Los Palmeros de Guadalajara había motivado a estos mariachis a prepararse mejor y a tener una mejor organización.

## 2.7 Dotación instrumental

Como expliqué anteriormente, en la *plaza El Nacional* se juntaban los mariachis para hacer su *bolita* para *talonear* o para *cantinear*. Esta manera informal de conjuntar mariachis para ir a trabajar tenía como consecuencia obvia una dotación instrumental incierta. La *bolita* se integraría de los músicos que estuvieran disponibles en ese momento. Generalmente estos grupos se hacían de cuatro o cinco mariachis.

Ezequiel Pérez llegó a trabajar por primera vez al *Nacional* entre 1958 y 1959. Esta costumbre de hacer *bolitas* de cuatro o cinco mariachis era una constante de la década en esa *plaza*. El largo trayecto de cualquier ruta al *cantinear* hacía pensar en lo costoso que sería llevar un grupo numeroso. Quizá por esto eran pocos. Además, no se debe olvidar que eran pocos los mariachis disponibles. Ezequiel Pérez recuerda: “No había grupos organizados [en *El Nacional*]. Había varios mariachis [instrumentistas], pero como le digo, íbamos y nos juntábamos cuatro o cinco y vámonos a dar una vuelta [a *cantinear*]” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012).

El formar un mariachi cada día para salir a trabajar llegaba a darle cierta “formalidad” a la *bolita*, ya que generalmente iban los mismos músicos. Mario Eguía recuerda que su padre, Albino Eguía, le comentaba que eran cuatro mariachis en *El Nacional* de 1950. Esto de “cuatro mariachis” es interpretado como cuatro *bolitas* que generalmente juntaban a los mismos músicos. Si cada *bolita* acostumbraba tener cuatro o cinco músicos y si había cuatro *bolitas* en *El Nacional* del inicio de los cincuenta, entonces el total de mariachis de esa época en esa *plaza* no excedía los veinte.

Dentro de estas cuatro *bolitas* del *Nacional* eran escasos los trompetistas. En 1950 los mariachis locales y nacionales acostumbraban usar una trompeta, apenas se estaba incorporando la segunda trompeta en el mariachi México, de la ciudad de México. Para mediados de los sesenta el mariachi Vargas de Tecalitlán incorporaría la segunda trompeta (Clark, 2008). El uso de dos trompetas en los mariachis de Monterrey se haría una costumbre para finales de los cincuenta, siempre y cuando hubiera trompetistas disponibles. Mario Eguía comenta acerca de los trompetistas de esa época:

Había tres trompetistas nada más [*en el Nacional* de 1950]. Cuando llegaban a venir los tres trompetistas y se acomodaba uno en cada grupo, un grupo siempre se quedaba sin trompeta. Tenían que salir a talonear sin trompeta, a puro violincito. En ese entonces todavía era común ir con puras cuerdas, con violín. La trompeta era novedad, es más, el mariachi Vargas tenía poquito con Miguel Martínez. (Mario Eguía, comunicación personal, 4 de octubre 2012)

En el mariachi Los Cardenales la dotación instrumental se componía de vihuela, guitarra, guitarrón, trompeta y tres violines. El mariachi Potosino, de Cleto Villanueva, contaba comúnmente con cerca de siete integrantes. En acompañamientos se podía reforzar con más músicos en caso de ser necesario. Este mariachi aparece en la *Figura 1* con siete integrantes, sin sus instrumentos; en la *Figura 7* aparecen nueve integrantes; dos trompetistas, tres violinistas, dos guitarristas, un guitarrista y un vihuelista, acompañando a una cantante. A finales de los cincuenta el mariachi Los Caporales, de Rodrigo Sainz, se componía de vihuela, guitarrón, guitarra, dos trompetas y dos violines. Otro grupo de finales de la década, el mariachi San Luis, de Pedro Rodríguez



“El Venado”, contaba con guitarra de golpe, vihuela, guitarrón, dos trompetas y cuatro violines.



**Figura 7.** Mariachi Potosino, de Cleto Villanueva (vihuelista), acompañando a cantante.

**Cerca de 1960. Colección de Mario Eguía.**

Los mariachis con menos integrantes consistían de cuatro o cinco, los que tenían más integrantes contaban de siete a nueve. Los instrumentos que comúnmente aparecían en las dotaciones eran violines, guitarras, guitarras de golpe, guitarrones, vihuelas y trompetas. Al inicio de la década una trompeta, al final de esta dos trompetas.

Los mariachis de finales de los cincuenta y los posteriores a estos años, tenían influencia directa del mariachi Los Palmeos de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. Este mariachi llegó con once integrantes, cinco violines, un guitarrón, dos guitarras, una

vihuela, una trompeta y un arpa, cabe destacar que en la *Figura 6* falta un integrante. Todos los mariachis de esa época reconocen a este mariachi como una especie de parte aguas en relación con lo que se venía haciendo en la cultura de los mariachis de Monterrey.

Por otra parte, el mariachi Vargas de Tecalitlán, referencia principal para todos los mariachis de la época, aparecía en su disco con RCA Víctor “El mejor mariachi del mudo” vol. 1 (1957) con diez integrantes. Dos guitarras, vihuela, guitarrón, arpa, trompeta y cuatro violines, es la dotación en la portada de este disco. En el disco “Valses mexicanos” Vol. 4 (1961) la dotación en portada es guitarra, vihuela, guitarrón, arpa, trompeta y seis violines. Otros discos de la época (1950-1961) no cuentan con fotografías en portada del mariachi<sup>1</sup>. Todo apuntaba hacia un número mayor de integrantes en los grupos.

Tras la desintegración de los mariachis Cardenales y San Luis se formaría el mariachi Los Reyes de Guadalajara, todo esto en 1961. Al inicio su instrumentación constaba de cinco violines, dos trompetas, guitarra, vihuela, guitarrón y guitarra de golpe. Era el mariachi local más numeroso hasta ese entonces. El éxito de este mariachi se debió a varias cosas, una de ellas sin lugar a dudas fue esa imagen impactante de un grupo numeroso de instrumentistas. Se empezaría a marcar una tendencia.

## **2.8 Repertorio**

“Tantas novedades y su fuerza de difusión podría haber relegado a segundo término a las canciones del género ranchero. Pero no fue así, la década de los cincuenta

---

<sup>1</sup> Consulta de portada de discos realizada en Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

fue una época de sumo interés para la canción ranchera” (Moreno 2008, 148). El repertorio de mariachi en los cincuenta constaba generalmente de polkas, pasos dobles, sones, rancheras y huapangos. En esta década figurarían compositores como José Alfredo Jiménez, Rubén Fuentes y Tomás Méndez, por mencionar algunos. Surgiría el bolero ranchero y su mayor representante, Javier Solís. El repertorio de los mariachis se incrementaría ante tantas producciones discográficas.

En los cincuenta la discografía del mariachi Vargas de Tecalitlán, una de las influencias primarias en los mariachis, se componía precisamente de polkas, pasos dobles y sones. Para 1961 saldría su álbum de valeses mexicanos.

Este repertorio era pedido a los mariachis, ya sea en *eventos* más formales o en cantinas. Teodoro López comenta que aun y cuando el mariachi Los Cardenales era uno de los más organizados de Monterrey, no *ensayaban*. Quizá estos grupos organizados *ensayaban* las canciones cuando tenían tiempo libre al andar trabajando. Solamente al tener acompañamientos o participaciones en la radio debió exigirles el *ensayar*. En cuanto a los mariachis del *Nacional*, estos se juntaban para *talonear* o *cantinear*, difícilmente se juntarían para *ensayar*. ¿Pero cómo *ensayaban* si no se acostumbraban los *cuartos*?

Los mariachis que necesitaban aprender una canción generalmente iban a una cantina o un bar para ponerle unas monedas a las victrolas y así poder escuchar la canción. Los mariachis más favorecidos económicamente tenían sus victrolas en casa. Lo importante era la letra, la música se podía improvisar con algunos *adornos* parecidos

y de introducción una *sinfonía*, ese fragmento musical usado por los mariachis cuando no se tiene segura una introducción.

Esta tendencia de *ensayar* poco cambió totalmente cuando arribó a la ciudad el mariachi Los Palmeros de Guadalajara. Como antes mencioné, esta agrupación era de las más reconocidas en Guadalajara y traía a la ciudad dos conceptos novedosos, el *ensayo* y el *cuarto*. Arturo González recuerda la influencia ejercida por este grupo:

Los Palmeros también vinieron aquí, fueron nuestro ejemplo. Nos animaron. Ellos nos animaron a lo ‘clásico’, a lo ‘semi clásico’. En ese entonces tocar “Las bodas de Luis Alonso”, “Poeta y campesino”, “Caballería ligera”, era una cosa fabulosa. Y se hizo famoso ese mariachi. Muy famoso y muy bueno, mariachi Los Palmeros, de Ramiro Jáuregui. (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012)

Este mariachi traía un repertorio que causaba admiración en los grupos locales y la sociedad regiomontana consumidora del mariachi. En la ciudad de Monterrey aún no se escuchaba con mariachi el repertorio “clásico” o “semi clásico”. Se le llama repertorio “clásico” o “semi clásico” cuando se toca en un mariachi obras como “Las bodas de Luis Alonso”, de Jerónimo Jiménez (Giménez), o “Huapango”, de José Pablo Moncayo. Este repertorio aún no se escuchaba con el mariachi Vargas de Tecalitlán. El Vargas sacaría a finales de los sesenta un LP con este tipo de repertorio. Además de este repertorio “clásico” Los Palmeros tenían su repertorio general bien ensayado. La percepción del mariachi en los mismos mariachis y la sociedad empezaría a cambiar. No fue casualidad que mariachis como el San Luis, de Pedro Rodríguez, o Los Reyes de Guadalajara, de Francisco Aguirre, se crearan con la convicción de llegar a otros niveles.

A finales de los cincuenta Marcial Puente formaba parte del mariachi San Luis, tiempo en que surgió la siguiente anécdota. Los mariachis tenían claro que había que ensayar y organizarse para llegar a niveles como el de Los Palmeros de Guadalajara.

El grupo que muy fino era

Se llamaban los Palmeros

No creían que *taloneros*

Como nosotros, pudieran

Por lo difícil que eran

Tocar como ellos Las bodas [Las bodas de Luis Alonso]

Y un día que aparecen todas

Esas ilustres personas

A oír nuestras intentonas

Y nos pagaron las sodas.

(Macial Puente, 1994).

De esta manera comenzaría a consolidarse parte del repertorio que llegaría a décadas posteriores. Los mariachis comenzarían a ensayar con más ahínco.

## **2.9 Indumentaria**

Aspectos como el número de integrantes y la dotación instrumental eran inciertos en los grupos del *Nacional*, solo la indumentaria era una constante. Los grupos

organizados que no estaban en la *plaza* también tenían una tendencia marcada en indumentaria. La indumentaria en ambos casos, en la *plaza* y fuera de ella, estaba asociada a la formalidad del grupo, los espacios donde laboraba y el aspecto económico.

“Designamos como [mariachi] moderno al comercial, con trompeta y de estilo uniforme” (Jáuregui, 2007, 241). Esta indumentaria del mariachi moderno ya consistía en portar variedades del traje charro gracias a las figuras del cine nacional mexicano. Los trajes de faena, de media gala, de gala y hasta chinacos, constituían parte de la imagen visual de este símbolo nacional. A pesar de la imagen del mariachi moderno, los mariachis locales de inicio de los cincuenta vestían de acuerdo a lo comentado anteriormente; los espacios laborales, lo económico y su “formalidad”.

En la *plaza El Nacional*, los espacios comunes de trabajo de los mariachis eran bares, cantinas y casas de citas. Quizá estos espacios no resultaban tan seguros como para portar una botonadura de plata; tan motivantes como para caminar con sombrero varios kilómetros al *cantinear*; o tan redituables como para hacerse un traje charro al detalle. Al respecto, Ezequiel Pérez describe la tendencia en la indumentaria que duró toda la década de los cincuenta y parte de los sesenta en los mariachis del *Nacional*: “Los *taloneros* siempre usábamos botines, chamarrita y su pantalón. Pantalón particular negro [no charro], porque para traer la gala taloneando ¡ps nombre!” (Ezequiel Pérez, comunicación personal, 27 de abril 2012).

Esta indumentaria era generalizada en los mariachis que se juntaban en la fonda “El Conejo”. De esta forma los músicos disponibles podrían formar parte de la *bolita* que se juntaba para salir a *cantinear*. Los mariachis que llegaban por primera vez al

*Nacional* se vestían de acuerdo a sus posibilidades. La *Figura 8* nos muestra a Mario Puente, músico que fue conocido por su venta de accesorios para mariachi, en una de sus primeras fotos como “charro”. Se puede apreciar la corbata, camisa blanca y el sombrero de palma. La chaqueta charra es la ausencia principal.

En ese entonces los trajes de charro eran usados por grupos organizados, los cuales no estaban en la *plaza El Nacional*. El mariachi Potosino, de Cleto Villanueva, y Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, eran los dos grupos que al inicio de la década ya contaban con trajes charros.



**Figura 8.** Mario Puente en sus inicios como mariachi en Monterrey. Cerca de 1950.

**Colección de la Familia Puente Hernández.**

En la *Figura 1*, que es de mediados de los cincuenta, se aprecia al mariachi Potosino quienes visten un traje claro con bordados oscuros y sin sombreros. Al parecer el bordado es de soutache. Las corbatas se distinguen diferentes. En la *Figura 7* aparece el mismo grupo en un acompañamiento, visten un traje campirano con bordado de greca. Las diferencias solo se encuentran en los sombreros y los botines, ya que en ese entonces algunos usaban aun zapatos casuales. Esto refleja que aun siendo una agrupación formal, el Potosino, no lograban tener su indumentaria totalmente igual.

En cuanto al mariachi Los Cardenales, Teodoro López recuerda que usaban trajes con bordado de soutache y greca. No se tienen referencias de que los trajes de gala, que utilizaban botonadura de plata, fueran utilizados por los mariachis locales. Esta novedad, que ya se apreciaba en el cine, la traería el mariachi Los Palmeros de Guadalajara. No se descartan los trajes de media gala que pudieron usar los mariachis organizados de la localidad en los cincuentas, ya que estos trajes solo llevan tres mancuernas en cada costado del pantalón.

Un grupo que vestía bien pero que era ajeno a las *plazas y plantas* de mariachi, era el de la Ciudad de los Niños. Este mariachi contaba con giras dentro y fuera del país, acompañamientos artísticos y presentaciones en espacios dignos de los mejores mariachis de México. La vestimenta tenía que estar a la altura de estos *eventos* y espacios. Los trajes con los que contó esta agrupación fueron diversos: trajes de gala, campiranos, bordados y de greca. La *Figura 4*, de mediados de los cincuenta, muestra a esta agrupación con un traje bordado de excelente hechura. Los sombreros van acorde al traje. Mariachis de la Ciudad de los Niños emergerían a los mariachis locales y las *plazas* con estas tendencias en indumentaria.



Estos grupos que no estaban en la *plaza* vestían mejor debido a que tenían una clientela fija y tenían *plantas*, esto daba una estabilidad económica. Los espacios en los que laboraban iban desde una cantina afamada hasta los medios audiovisuales y acompañamientos. Al ser grupos organizados se tenía la certidumbre en la plantilla de músicos. Por otra parte, los músicos de la *plaza El Nacional* no tenían una estabilidad económica ya que al *talonear y/o cantinear* no estaba seguro el ingreso.

Algunos de los trajes de grupos organizados fueron hechos por Alberto Vega “El Dientes”, afamado sastre local especialista en trajes charros. Este sastre era la referencia entre los mariachis organizados y las asociaciones de charro. En cuanto a los plateros disponibles en la ciudad, estaba una persona en la Colonia Independencia, el otro era Gerardo Olvera. Olvera era cantante del mariachi de la Ciudad de los Niños de Monterrey.

Los mariachis que se creaban, después de la llegada de Los Palmeros de Guadalajara, tratarían de ser formales y organizarse como lo hacían ellos, incluyendo la indumentaria. De esta manera este rubro se convertía en un reflejo del tipo de agrupación a contratar. Ya para finales de la década más grupos se preocuparían por su indumentaria, pero sería al final de los sesenta e inicio de los setenta que se generalizaría esta costumbre de vestir de con traje de gala y vestir mejor.

## **2.10 La Plaza Hidalgo**

Esta *plaza*, que es parte importante en esta historia, no logró incluirse como capítulo debido al su corta existencia en comparación con las otras. Su trascendental presencia queda plasmada en las siguientes páginas. La plaza Hidalgo está situada a

espaldas del Museo Metropolitano de Monterrey, en la calle Emilio Carranza entre Corregidora y Miguel Hidalgo y Costilla. Este espacio del centro de la ciudad de Monterrey fue una *plaza* de mariachis de finales de los cincuenta hasta el año 1961. Este espacio estaba rodeado de hoteles, restaurantes y una vida nocturna bohemia. Tríos y mariachis acompañaban las veladas de nacionales y extranjeros. Aurelio Moreno, quien en ese entonces era cantante solista en restaurantes, comenta: “era un ambiente de mucho restaurante, muchos bares elegantes, muchos restaurantes elegantes, mucho turismo americano y todo eso. Y ahí era el trabajo de ellos [los mariachis], ahí. Y las serenatas comunes” (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012).

La llegada del mariachi Los Palmeros de Guadalajara a la ciudad, a mediados de los cincuenta, coincide con el posible inicio de la *plaza Hidalgo*. Es muy probable que este mariachi haya sido el inaugurador de este espacio, ya que era un grupo destacado. Aunque no hay datos precisos que indiquen cuando comenzó la *plaza Hidalgo* y qué o cuales mariachis la comenzaron, podemos conocer quienes formaban parte de ésta, saber cómo trabajaban en este punto de reunión laboral y por qué no se llegó a establecer por más tiempo.

Los mariachis que ahí trabajaban eran Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui; Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara; Las Estrellas de Jalisco, de Guadalupe López “La Burrita”; a veces asistían Los Caporales, de Rodrigo Sainz. Posteriormente, acudirían Los Reyes de Guadalajara, de Francisco “Panchito” Aguirre. Ahí en la *plaza Hidalgo* trataba de ponerse un grupo en cada esquina. Trabajaban ofreciendo sus servicios a los coches que pasaban por el lugar, a los huéspedes de

hoteles y a toda persona que los requiriera, además de los trabajos comunes. Arturo González explica como laboraban en la *plaza Hidalgo*: “Ahí simplemente se paraba el carro. Le ofrecías tus servicios, se arreglaba contigo y no había por escalafones [como actualmente se acostumbra en las *plazas*]. Nada de que tú sigues, ahí no. El que ‘ganchaba’ primero se iba” (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

Los mariachis más organizados se encontraban en la *plaza Hidalgo*, los mariachis no organizados, o poco organizados, se encontraban en la *plaza El Nacional*. En la *plaza Hidalgo* se *taloneaba* en un ambiente rodeado de restaurantes, bares y hoteles. En la *plaza El Nacional* se *taloneaba* en un barrio humilde, sino salía dinero al *talonear* se emprendía la ruta para *cantinear*. Estas plazas, *El Nacional* y *La Hidalgo*, eran causa para que la sociedad y los mismos mariachis etiquetaran a las agrupaciones. Marcial Puente perteneció al mariachi Los Caporales, de Rodrigo Sainz, entre 1957 y 1958. Este mariachi se asocia a la *plaza El Nacional* pero a veces se le veía en la *plaza Hidalgo*, es por esto que algunos mariachis que se encontraban en la *plaza Hidalgo* le debieron ver con desdén. Marcial Puente comenta al respecto:

Hubo ratos dolorosos

Muy amargos y severos

Con los disque compañeros

Que disque eran poderosos

Eran solo ‘pomadosos’

En esa placita Hidalgo.

(Marcial Puente, 1994).

Cleto Villanueva y su mariachi Potosino seguían con sus *plantas* y su amplia clientela, no necesitaban ir a la *plaza Hidalgo*.

José Pérez, trompetista que llegó a esta *plaza* en 1961, recuerda que a su llegada este punto de reunión laboral tenía *unión de mariachis*. La cual no estaba bien organizada, ya que no recuerda haber tenido inconvenientes para empezar a laborar. Además, esta *unión de mariachis* no tenía peso en contra de las acciones de la nueva administración municipal, quienes querían quitar a los mariachis de este espacio.

José Pérez comenta que él comenzó la tradición de hacer peregrinación a la virgen de Guadalupe y a la virgen Santa Cecilia. Esta ofrenda sería adoptada por la *unión de mariachis* de la *plaza Fornos*.

Las pocas agrupaciones en la *plaza Hidalgo* obedecía a que grupos del *Nacional* se sentían limitados para emigrar a la nueva *plaza*. Competir con mariachis como Los Palmeros de Guadalajara o Los Reyes de Guadalajara no era una tarea fácil.

Para el año 1961 se aproximaban cambios en los cargos de alcalde de Monterrey y gobernador del Estado. Esto repercutiría en el nuevo punto de trabajo de los mariachis. Eduardo Livas Villarreal (1961-67) tomaba el cargo como gobernador; Leopoldo González Sáenz hacía lo propio como alcalde. Aurelio Moreno recuerda lo que pasaba entonces en la *plaza Hidalgo*:

Te platicué del coronel Bravo Carpinteiro. Fue el que se encargó de desalojarlos a todos, por obra del gobernador Eduardo Livas Villarreal. Como había muchos hoteles ahí; el ruido, el escándalo, el traguito y cosas de esas, ¡pos hombre! no aguantaron a los mariachis. Los tríos ahí se quedaron. (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012)

Al respecto Mario Eguia comenta: “Hubo un inspector en aquel entonces, muy rígido, muy estricto. Me acuerdo del apellido, no se me olvida el apellido porque hasta le agarraron odio los músicos de ese entonces, Carpinteiro. Así se apellidaba, Carpinteiro” (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre 2012).

Arturo González, a quien también le tocó vivir esa etapa, comenta:

Nos citó a todos para decirnos que ¡ps! no tenía nada con nosotros, nomás simplemente que hacíamos ruido. Pero que nos comportáramos, que no tocáramos y se acababa el problema. Pero así estábamos, nos dio una llamadita de atención. Que no tocáramos en la noche porque no estaba bien, la gente estaba dormida y nosotros despertando gente ahí a las dos, tres de la mañana ¿te imaginas? Llegaba la gente cansada y luego, ps ahí tocábamos siempre. De ahí salíamos a los trabajos, pero ahí estábamos. Ahí tocábamos, ahí salíamos y ahí regresábamos. (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

La nueva administración no vio con buenos ojos a los mariachis en esta *plaza Hidalgo* y terminó por quitarlos de ahí. Primero fueron llamadas de atención y posteriormente se los llevaban detenidos. La figura del capitán Miguel Bravo Carpintero representaba un inconveniente para los mariachis de la *plaza Hidalgo*, esto provocaría

que los músicos buscaran fortalecerse como *unión*. Otra acción era que los mariachis buscaran una nueva *plaza*. La nueva *plaza* sería *El Fornos*.

## **CAPITULO 3**

### ***EL FORNOS (1961-1984)***

En este capítulo se trata la historia social del mariachi en Monterrey de 1961 a 1984. Es en este espacio temporal donde el mariachi local tiene sus más grandes alcances, hasta ahora. Se agregan los rubros: el sindicato, arreglistas y compositores, y discografía y concursos.

#### **3.1 Ubicación geográfica y contexto**

En 1961 el Estado seguía incrementando su índice poblacional. A Monterrey recientemente se habían incorporado los municipios de Guadalupe y San Nicolás, hacia el final de los setenta se agregarían Garza García y Santa Catarina. Así, se iba configurando el área metropolitana de Nuevo León (Pozas en Ribeiro y Zúñiga, 1990). En esa década de los sesenta Monterrey vivía su auge industrial y comercial, atrayendo a personas de otros Estados que buscaban mejores condiciones de vida. La posterior

desaceleración económica y el aumento poblacional originaron diferentes revueltas sociales (Ortega, 2007). En ese año, en la cuestión política, ingresaba al cargo de gobernador del Estado Eduardo Livas Villarreal (1961-1967) (Gobierno del Estado de Nuevo León, s.f.); a la alcaldía de Monterrey, Leopoldo González Sáenz (1961-1963) (Cazares, 2012). El programa Bracero tuvo de 1961 a 1963, en el municipio neoleonés de Abasolo, un centro de reclutamiento (Ayala, 2011).

Estos acontecimientos de migración, crecimiento poblacional y cambio de administración en el Estado, se reflejaban en las agrupaciones de mariachi. Cada vez, llegaban más músicos foráneos a unirse a las filas de los mariachis locales. Los inconvenientes que surgían entre los mariachis que trabajaban en la *plaza Hidalgo* y las autoridades municipales, bajo el mando de Capitán Miguel Bravo Carpinteiro, hicieron que los “charros” buscaran otro punto de reunión laboral. Este nuevo espacio sería la *plaza Fornos*, también conocida como *El Fornos*.

“El Fornos” era un famoso restaurant-bar de carnes y mariscos donde se podían ver entre los comensales a artistas, deportistas y políticos. Éste se encontraba en un activo sector de vida nocturna en el centro de la ciudad. Ubicado casi en la esquina de las calles Juan Ignacio Ramón e Ignacio Zaragoza, este restaurante estaba rodeado de otros espacios como el cine “Olympia”, el cine “Rex”, la estación de radio XET, el restaurante “Concordia”, y una serie de bares y cantinas, tales como “El Minuet”, “La Lechuga”, “El Tenampa”, “El Patio”, “La Naranja” y “El Palenque”. El lugar donde muy probablemente se pararon a *talonear* por primera vez sería afuera del restaurant-bar “El Fornos”, de aquí el nombre de la *plaza*.



Hay dos versiones acerca del primer mariachi que *taloneó* en *El Fornos*. Una versión es la del señor Aurelio Moreno “El Borrado”, representante del extinto mariachi Los Dorados, quien recuerda que Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui, y Los Reyes de Guadalajara, en ese entonces de Francisco Aguirre, fueron los primeros grupos en *talonear* ahí. La otra versión es la de Teodoro López, representante de Los Reyes de Guadalajara, quien dice que Los Reyes fueron los iniciadores de la *plaza*.

Marcial Puente (1994) menciona que en el año 1961 Los Palmeros de Guadalajara se regresaban a Jalisco y que Los Reyes de Guadalajara nacían tras la desintegración de los mariachis Los Cardenales, de Félix “El Charro” Guevara, y el San Luis, de Pedro Rodríguez “El Venado”. Considerando el cambio de administración municipal, la partida de Los Palmeros de Guadalajara y el surgimiento de Los Reyes de Guadalajara, todo en el año 1961, es muy probable que los primeros en llegar al *Fornos* hayan sido Los Reyes de Guadalajara.

La *plaza Fornos* tenía como punto central la esquina de las calles Juan Ignacio Ramón e Ignacio Zaragoza, pero había mariachis que se extendían a lo largo de estas dos calles. Ya para 1974, esta *plaza* tenía alrededor de once agrupaciones de mariachi, ya que se consideraba una excelente fuente de trabajo, igualando o superando económicamente a otras en el país. Esto según anécdotas que la familia Puente Hernández y el señor Mario Eguía (2012) recuerdan de sus padres, Mario Puente y Albino Eguía.

En esta nueva *plaza* se cambió el tipo de trabajo de *talonear* y *cantinear*, como se hacía en la *plaza El Nacional*, por el de *talonear* solamente. Esto de *talonear* solamente, ya había comenzado en la breve existencia de la *plaza Hidalgo*. De esta

manera aumentó la expectativa de los clientes hacia el mariachi y del mariachi hacia sí mismo, en lo cual el profesionalismo del mariachi Los Palmeros de Guadalajara había ejercido una importante influencia.

El auge de la plaza *El Fornos* se debió al flujo monetario del ambiente de vida nocturna en la zona, a la difusión de la música de mariachi en los medios audiovisuales, al nivel destacado alcanzado por los grupos de mariachi locales y a todo lo que esto conlleva. *El Fornos* iniciaba en 1961 y viviría sus últimos días en 1984, tras la construcción de la Macroplaza.

### **3.2 Grupos**

Los mariachis que pertenecían al *Fornos* se caracterizaban por ser grupos organizados. Estas agrupaciones tenían plantillas con un número de integrantes de siete u ocho, como mínimo. Estos grupos trataban de traer los trajes iguales y ensayaban su repertorio. Algunos grupos buscarían distinguirse de los demás, buscaría un sello especial.

Aunque no existe un registro donde se especifique qué grupos y cuándo llegaron a este nuevo punto de reunión laboral, se pueden mencionar gran parte de las agrupaciones que la integraron. Mario Eguía, actual trompetista y representante del mariachi San Luis, considera que para 1975 *El Fornos* contaba con once agrupaciones, mientras que *El Nacional* tenía seis o siete. La *Figura 9* muestra las agrupaciones, y sus respectivos representantes, que formaron parte del *Fornos*.

Nombre del mariachi	Representante
Montes	Antonio Montes
Huajuco	Tomás Vallejo
Popular	Atanasio Alvarado “El Suave”
Estrellas de Jalisco	Guadalupe López “La Burrita”
Los Pasajeros	Arturo González
Fontana	Don Justo Hernández y su hijo Camilo Hernández
Latino	Hnos. Contreras “Los Chicotillos”
Los Dorados	Aurelio Moreno “El Borrado”
Continental	Eusebio Sánchez “El Manitas”
Los Halcones (posteriormente Cocola)	Hnos. Torres
Tolteca	Anselmo Aguirre “El Güero”
Cuauhtémoc	Pedro Rodríguez “El Venado”
Regiomontano	Pedro Rodríguez y José Reyes

**Figura 9. Agrupaciones de mariachi, y sus representantes, en la plaza Fornos.**

Todos estos grupos se vieron influenciados por los mariachis foráneos que estuvieron en la ciudad en alguna presentación, en grabaciones, *taloneando* y por los grupos que aparecían en los medios audiovisuales de alcance nacional. También influyeron las costumbres de mariachis foráneos que se unían a los grupos locales, y posteriormente, las misma organización de agrupaciones afamadas de la ciudad haría eco en las demás. A continuación comento algunas de las características de los mariachis locales.

El mariachi Montes, de Antonio Montes, era un mariachi muy conocido ya que contaba con *plantas* en los restaurantes “El Reno”, “Los Jacales” y “El Madrid”. Aurelio Moreno “El Borrado” se unió al grupo al inicio de los sesenta. Aurelio realizó *giras hambrísticas* dentro y fuera del país con este grupo.

El mariachi Huajuco, de Tomás Vallejo. De este mariachi no se tienen muchas referencias, solo se puede mencionar que era de una familia de mariachis, los Vallejo.

El mariachi Popular, de Atanasio Alvarado, acompañaba al entonces cantante solista Aurelio Moreno “El Borrado” en televisión, al inicio de los sesenta. Dentro de las actividades destacadas de este grupo resaltó que su representante, Atanasio Alvarado, fue parte de la mesa directiva de la *unión de mariachis* en alguna etapa del *Fornos*.

El mariachi Fontana era dirigido por Don Justo Hernández y su hijo Camilo Hernández. Mariachi que tenía como base a músicos de la familia Hernández. Se distinguió por tener destacados violinistas como Don Justo, Camilo, Onésimo y Humberto, todos Hernández. Algunos de ellos combinaban la música de mariachi con la música de orquesta, ya que eran músicos de la Orquesta Sinfónica de la UANL. Mientras algunos Hernández decidieron dejar el mariachi, otros decidían continuar en el.

Hay referencias de que los Hermanos López formaron el mariachi Estrellas de Jalisco hacia finales de los cincuenta. Este mariachi era una de las agrupaciones que *taloneaban* en la *plaza Hidalgo*. Los López formaron parte de las mesas directivas de la *unión de mariachis* en la etapa del *Fornos*.

El mariachi Latino, o Latinoamericano, fue fundado por los hermanos Contreras. Pocas referencias se tienen de esta agrupación. Los Contreras son una familia que mantuvieron, y mantienen, la tradición de tener mariachis.

El mariachi Continental, de Eusebio Sánchez, formó parte del *Fornos*. La referencia más destacada que se tiene de esta agrupación es que su representante, Eusebio Sánchez, participó en las mesas directivas de la *unión de mariachis*. La descendencia es mariachera.

El mariachi Los Halcones se conformaba en gran parte por una familia de músicos, los Torres. Tenían su *planta* en el restaurante Regio de la avenida José Eleuterio González desde mediados de los sesenta. A este grupo se le recuerda como el mariachi local con más trajes de tipo chinaco, trajes que estuvieron de moda en la década de los setenta. Este mariachi participó en la televisión local con el conductor Neftalí López Páez, y tuvo giras a Estados Unidos con la Secretaria de Turismo del Estado. Al cabo de algunos años cambiarían su nombre a mariachi Cocula.

El mariachi Los Dorados nació por iniciativa de Aurelio Moreno “El Borrado”. Este mariachi se caracterizaba por acompañar a su representante, “El Borrado”, quien era el solista. Aurelio, un hombre carismático y de voz potente, llegó a tener una fama extraordinaria entre los mariachis y clientes del *Fornos*, comparándose inclusive en popularidad con los mariachis Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara. De las anécdotas más recordadas por los mariachis, con respecto a Aurelio destaca: ¡si Aurelio se hallaba en el *talón* era porque la cosa estaba fregada!. Había ocasiones en que los clientes hacían fila para contratar al “Borrado” y no aceptaban ofertas de otros

mariachis. El mismo Aurelio recuerda que los clientes cambiaban su evento para que Los Dorados estuvieran en él. Dentro de las frases que se recuerdan del “Borrado” es “si fuiste a Monterrey y no conoces al Borrado, entonces no conoces Monterrey”. Aurelio dejaría de trabajar por cuestiones de salud, hace aproximadamente diez años.

El mariachi Tolteca, de Anselmo Aguirre “El Güero”, fue una agrupación que gozó de grabaciones y acompañamientos. Dentro de sus grabaciones se encuentra la que realizaron con el cantante Joel Alemán en 1976. Destaca su acompañamiento a Lola Beltrán. Este grupo se desintegró tras un accidente automovilístico. Algunos de sus integrantes formaron parte del mariachi Regiomontano posteriormente.

El mariachi Regiomontano fue creado por Pedro Rodríguez y José Reyes. Esta agrupación contó con giras a los Estados Unidos en los setenta por medio de la Secretaria de Turismo del Estado. Sus acompañamientos han sido una constante a lo largo de su historia. Éstos se incrementaron en los ochenta y los noventa, llegando a posicionarlos como el grupo con los acompañamientos más destacados en esas décadas. Su actual representante, José “Pepe” Reyes, asegura haber sido el primer grupo en usar el traje blanco en la ciudad. Este traje blanco, o hueso, sería un elemento necesario en la indumentaria de los mariachis locales de los años posteriores.

Esto es lo que se tiene de referencia en los mariachis en Monterrey de ese espacio temporal, pero cómo es que veían los mariachis foráneos a las agrupaciones locales del *Fornos*, a su llegada a la ciudad. Una aportación al respecto es el caso de Julio Pérez, quien llegaría al mariachi local más importante de esa década. Procedente de Cd. Juárez Chihuahua, violinista originario del Estado de Zacatecas, llegó a

Monterrey en 1967 para trabajar con Los Reyes de Guadalajara. La amplia experiencia obtenida al trabajar en varios Estados de la república y el parentesco con José Pérez, quien era trompetista de la misma agrupación, fueron los principales motivos de su llegada. Julio recuerda que en Cd. Juárez le comentaban que en Monterrey solo habría bajo sexto y acordeón. Describe:

!Hijesu ma! que voy viendo que era Lolo [Teodoro López] con “Pancho” Flores, Juan Zúñiga, Agustín [Ramírez], “Memin” [Mariano Ramírez] y yo, ¡siete violines! (sic). Dos trompetas, guitarrón, vihuela, guitarra de golpe y guitarra. Cuatro armonías, dos trompetas y siete violines. ¡Hijo, no mira! estaba acostumbrado a que nomás éramos seis, siete [En las otras ciudades donde trabajó] ¡se me hacía un bolón!. (Julio Pérez, comunicación personal, 11 de abril del 2012).

Esta anécdota muestra que no había grupos con tantos integrantes en los Estados donde él trabajó. Había trabajado en Zacatecas, Baja California, Sinaloa y Chihuahua. Además del número de integrantes, le sorprendió la cantidad de trabajo. Recuerda que debido a la llegada del Huracán Beulah, que fue el viernes siete de junio de 1967, tuvo sus primeros días sin trabajo. El huracán Beulah había dejado incomunicado al Estado el 20 de septiembre (Gobierno del Estado de Nuevo León, 2011)

José Esquivel “La Cotorra”, ex trompetista de Los Reyes de Guadalajara y referencia en las grabaciones locales de mariachi, recuerda haber visto mariachis con un número importante de integrantes solo en las ciudades de Guadalajara y Aguascalientes. Esquivel había llegado a la ciudad en 1961. Esta información posiciona a Monterrey como una *plaza* de mariachis importante en esas décadas.



**Figura 10. Mariachi Reyes de Guadalajara. Cerca de 1963.**

**Colección de Arturo y Ramón González.**

Al mariachi donde había llegado Julio Pérez era Los Reyes de Guadalajara. Desde su inicio, en 1961, esta agrupación logró colocarse en el gusto de la gente. Ya sin la competencia de grupos afamados como Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, ni Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. Los Reyes empezaron a aparecer en radio y televisión; giras, acompañamientos, y las grabaciones no tardarían en llegar.

En la primer parte de los sesenta el único mariachi que se podía comparar en popularidad con Los Reyes de Guadalajara era el Potosino, de Cleto Villanueva. El Potosino había creado fama desde los cincuenta con sus participaciones en radio y acompañamientos. Contaban con amplia clientela y no necesitaba *talonear* en *El*



*Fornos*. Además tenía las *plantas* en las cantinas “La Lagunilla” y “La Taberna”. Se podían jactar de ser el único grupo en la ciudad con camioneta propia desde los cincuenta.

La diferencia que había entre estos dos grupos recaía en el número de integrantes y la dotación instrumental. Mientras que el Potosino contaba con siete integrantes, a veces hasta nueve, Los Reyes de Guadalajara eran once en sus inicios, llegando a trece al paso de los años. Tenían mayor número de instrumentos y mayor cuerpo sonoro en comparación con el Potosino.



**Figura 11.** Mariachi Cuauhtémoc en los jardines de Cervecería Cuauhtémoc -Moctezuma. Cerca de 1970. Colección de Arturo y Ramón González.

En 1968 se formaría un grupo que vendría a darle un nuevo realce al nivel mostrado hasta ese entonces en *El Fornos*. Esta agrupación impondría nuevas tendencias en las costumbres que había en cuanto a la indumentaria, *ensayos* y apreciación del mariachi, se trataba del mariachi Cuauhtémoc (ver *Figura 11*).

El mariachi Cuauhtémoc se formó con una base de músicos que habían salido de los Reyes de Guadalajara. Marcial Puente (1994), compositor y arreglista potosino, recuerda los primeros integrantes del Cuauhtémoc:

Diez de agosto fui aceptado,

Equivocarme no temo,

En el mariachi Cuauhtémoc,

Que recién se había formado.

Con Juan “El Indio” y Pedro “El Venado”,

En las trompetas se oía ¡perrón!,

Lino Vallejo de guitarrón,

Luis de vihuela ya era afamado,

Arturo, Romo y yo de acoplado,

Era algo raro, tres guitarreros,

“El Chapulín” más dos compañeros,

Uno era “El Sorry”, el otro Manuel,

Los tres violines del grupo aquel,

Suman los diez que fuimos primeros.

(Marcial Puente, 1994).

Ambos mariachis, Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara, serían un ejemplo a seguir para los mariachis de la ciudad, éstos serían la meta para muchos compañeros.

Hacia 1974 surgiría un mariachi al que se considera el primer mariachi juvenil en la ciudad de Monterrey. El mariachi juvenil Monterrey estaba conformado por ex integrantes del mariachi de la Ciudad de los Niños casi en su totalidad. Al dejar la infancia los integrantes de este mariachi ya no tenía la misma actividad en la agrupación del Padre Carlos Álvarez. Decidieron independizarse, quedando como representante su guitarrista, Héctor Canales.

Este mariachi no formaba parte del *Fornos*, ellos trabajaban como mariachi Ramada en el hotel del mismo nombre. Algunos de los integrantes fueron: Ricardo Raigoza, Ramiro Raigoza, Arturo Hernández, José Luis Colunga, Javier Hurtado, Rogelio Espinoza, Andrés España, Manuel Urrutia, Héctor Canales y Juan José González. Cuatro de ellos (Ricardo, Ramiro, José Luis, Juan José González) siguen activos en mariachis de la ciudad, algunos inclusive como representantes de algún grupo.

Todos estos grupos serían partícipes en la construcción de una nueva etapa del mariachi local en los rubros que a continuación abordaremos.



**Figura 12.** Mariachi juvenil Monterrey en los jardines del hotel Ramada. Cerca de 1974.

**Colección de Juan José González.**

### **3.3 El sindicato**

Al colocarse Los Reyes de Guadalajara en *El Fornos*, junto con otros grupos, nuevamente tuvieron problemas con el coronel Bravo Carpinteiro. Este personaje había entrado en la nueva administración municipal. El coronel les sugirió ponerse en un lugar donde no molestaran con su “ruido”. Es por esto que estos músicos buscaron organizarse formalmente, ya que la *unión de mariachis* que tenían en la *plaza Hidalgo*, en 1961, no había podido mantenerlos en ese espacio.

Los mariachis recuerdan que formaron parte de la CTM (Confederación de Trabajadores de México) y de la CNOP (Confederación Nacional de Organizaciones Populares), pero hay imprecisiones en cuanto a fechas de pertenencias a algún sindicato, mesas directivas en orden cronológico y beneficios reales de pertenecer a una *unión* o sindicato.

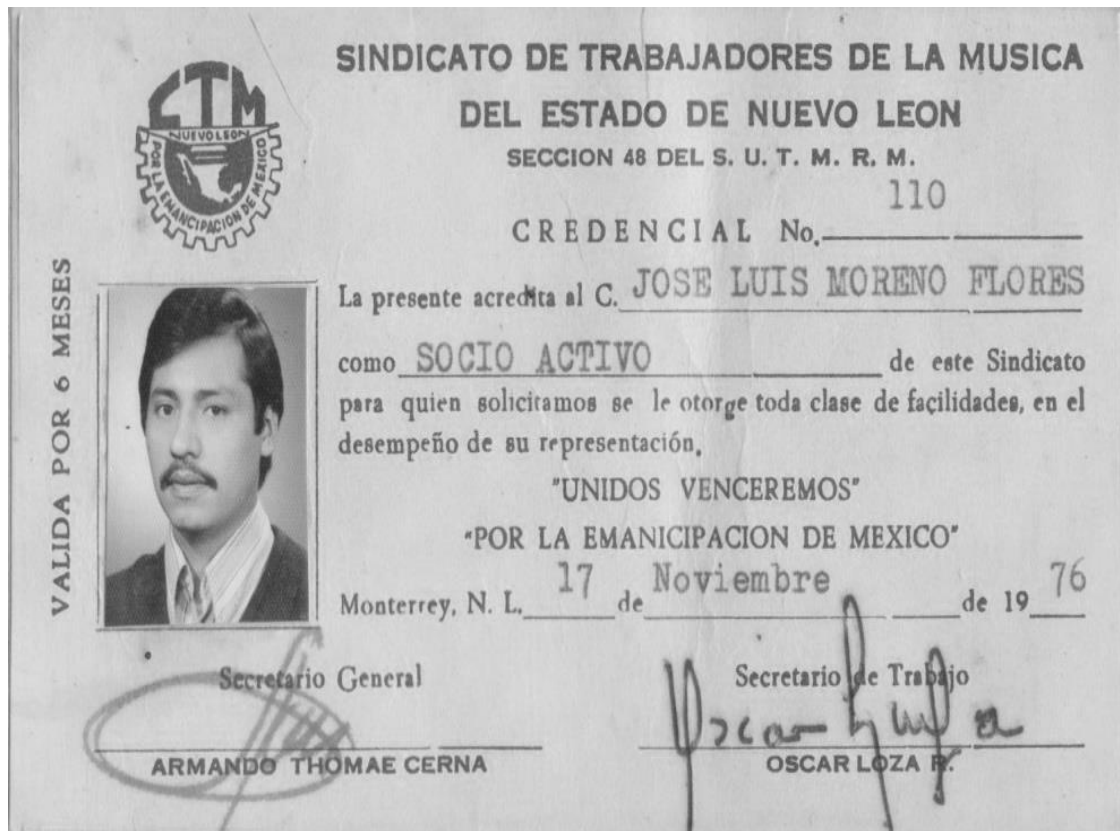
Este es un aspecto que indica que la participación era, en la mayoría de los agremiados, un tanto a regaña dientes, un mal necesario. No saber quiénes conformaban las mesas directivas que tomarían decisiones que afectarían los intereses personales y grupales era evidente.

Lo que consiguieron como principio básico a través de la *unión* en esta *plaza El Fornos* fue que las autoridades los dejaran trabajar sin molestarlos. Esto fue un gran avance para el mariachi. En esta *plaza* encontrarían lo que a la postre se convertiría en el espacio de mayor alcance para el mariachi, tanto económicamente, socialmente, y en los diferentes rubros.

Es preciso aclarar que en este tema del sindicato, se recopiló una cantidad de documentos que nos ayudaron a esbozar lo que pasó en el gremio, sin embargo hay que profundizar al respecto en posteriores empresas académicas.

Dentro de los escasos documentos que he recabado con los mariachis y sus familias, acerca de este tema, se encuentra una credencial de Trinidad Barrios. La cual ha sido consultada gracias a la Sra. Yolanda Cepeda. Esta carencial acredita a Barrios como miembro activo de la CNOP y del PRI, ya que al estar por pertenecer a la

Unión de Mariachis A.C. Esta credencial data del 17 de noviembre de 1971 y está firmada por el secretario general de la *unión*, el secretario general de la liga municipal de organizaciones populares y el secretario general de la Federación de Organizaciones Populares de Nuevo León.



**Figura 13.** Credencial del Sindicato de trabajadores de la música del Estado de Nuevo León. 17 de noviembre de 1976. Colección de Luis Moreno Flores.

En la *Figura 13* se aprecia la credencial de Luis Moreno, vihuelista y actual representante del mariachi Cuauhtémoc, que estaba agremiado al Sindicato Único de Trabajadores de la Música de la República Mexicana (SUTMRM). Esta credencial está fechada con el año 1976. Esto muestra la inestabilidad sindical de los mariachis. Por su parte, en *El Nacional* ya había sindicato desde el año 1970. Esto lo comentan los

Hermanos Acevedo, Santos y Felipe, quienes llegaban de San Luis Potosí al Estado en ese mismo año: (Santos) “Nos cobraban diez pesos por mes. Era la CTM”. (Felipe) “Si no estábamos en el sindicato no nos dejaban trabajar. A los seis meses ingresábamos y ya pagabas menos”.

Gracias a los diferentes apoyos sindicales, las autoridades municipales les permitieron trabajar en las diferentes *plazas*. Quizá la poca organización de los músicos que formaban parte de las mesas directivas, es a lo que refiere la mayoría de los miembros activos de ese entonces como “desunión”, una manera irónica de llamar a la *unión*. La *unión* hacía juntas donde acudían las agrupaciones y se acordaban las cantidades a pagar como cuotas de paso, para músicos foráneos que llegaban a la *plaza*; cuotas para defunción, para compañeros del gremio que ocuparan apoyo económico; cuotas para enfermedad y el cuidar la imagen de la *plaza*. Todo esto se realizaba de manera intermitente, ya que los mismos mariachis consideran que no había una organización real, como se acaba de mencionar. Muchos músicos no querían pagar las cuotas correspondientes.

Cabe mencionar que los mariachis de la *unión* apoyaban con su música en diferentes desfiles al sindicato o confederación al que pertenecían. La *Figura 14* muestra uno de esos desfiles.



**Figura 14.** *Unión de mariachis de Monterrey apoyando a su sindicato o confederación en un desfile.*

**Sin fecha. Colección de Yolanda Cepeda viuda de Barrios.**

El apoyo económico dado en las cuotas para enfermedad y las cuotas para defunción era solo eso, un apoyo, ya que no eran sumas importantes. Lo que cabe destacar es la visión que tuvieron algunos integrantes de las mesas directivas, quienes veían la inminente saturación de la *plaza* con mariachis inmigrantes, viendo así afectados sus intereses.

Uno de los principales promotores de la cuota de paso en la mesa directiva de la *unión de mariachis* del *Fornos* fue Aurelio Moreno, mariachi originario del Cercado, Nuevo León. Aurelio tuvo la oportunidad de ir a *talonear* al municipio de Hidalgo, Tamaulipas, y a la Feria de San Marcos, en Aguascalientes, comprobando que había



cuotas de paso para mariachis foráneos. En las ciudades de Laredo y Tampico, en Tamaulipas, solamente le dieron unos días para trabajar. Aurelio Moreno comenta al respecto:

Impugne mucho eso de cuidar la *plaza* para que no se invadiera con gente de fuera [de otros Estados]. Esa era la idea, de que la *plaza* se quedara para los hijos de los compañeros. Que sí se logró algo, porque venía mucha gente de muchas partes. Grupos completos. Después de que se hizo el sindicato y la *unión* ya muchos grupos no se arrimaban, porque no los dejaban. No los dejábamos. Un compañero si puede llegar pero grupos completos no. (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012).

En los sesenta la mayoría de los músicos de mariachi que había en la ciudad eran de otros Estados, principalmente de San Luis, Aguascalientes, Coahuila y Zacatecas. Los mariachis nacidos en Nuevo León empezarán a surgir con mayor participación en los setenta, y más en los noventas. Aun así, para las festividades del diez de mayo venían a trabajar grupos completos pagando su cuota de paso.

En la década de los setenta la *unión* fue más estricta, así lo ejemplifica el caso de Daniel Martínez a finales de esa década. Daniel Martínez, actual cantante y violinista del mariachi Vargas de Tecalitlán, llegó a Monterrey por primera vez en 1970 y no tuvo problemas para trabajar en la *plaza El Nacional*. Después de una estancia en el Distrito Federal regresa a Monterrey y es invitado a trabajar en el mariachi Cuauhtémoc, de Pedro Rodríguez, su ingreso se vio frustrado ya que la *unión* no lo aceptó.

En el caso de las cuotas para enfermedad y para defunción, estas siempre se vieron afectadas por la falta de pago por los pertenecientes a la *unión*. Ricardo Raigoza, actual representante de mariachi Zapopan, quien participó en la mesa directiva del inicio de los ochenta, nos da su opinión de la *unión* y nos habla de su experiencia en esta:

El sindicato nunca ha funcionado bien. Hubo un tiempo en que estuvo funcionando muy bien, no es porque yo lo diga pero el sindicato nunca, en un periodo de tres años, podría decirse que había juntado cerca de dos millones de pesos. Esto entre el 1981 y 1983. (Ricardo Raigoza, comunicación personal, 9 de abril del 2012)

En la *unión* del inicio de los ochenta Arturo Hernández y Ricardo Raigoza fungieron como secretario general y tesorero, respectivamente. Al iniciar su gestión hicieron una “auditoria” (de una manera informal y autodidacta) a la anterior mesa directiva, recuperando 25,000 viejos pesos. Para el final de su gestión dejaron a la siguiente mesa directiva 800,000 viejos pesos.

Esta mesa directiva tuvo la visión de crear un dispensario médico, ya que Arturo Hernández había estudiado psicología y estaba relacionado con personas del área médica, pero la idea acabo desechándose al tener problemas para que los integrantes de la *unión* aceptaran estar al corriente con sus cuotas.

Otro tema tratado en las juntas era la de cuidar la imagen de la *plaza*. Querían evitar que los mariachis se disputaran a los clientes. Algunos mariachis tenían la costumbre de correr tras el coche del posible cliente, o colgarse de él, para poder ganar

ese *evento*. Como resultado de estas costumbres se tenían coches averiados y mariachis golpeados. Los acuerdos ayudaron a reducir estas prácticas.

En cuanto al acomodo en la *plaza*, los mariachis se colocaban en la banqueta y cada uno tenía un espacio específico donde *talonear*. No se usaba esa fila de grupos donde el mariachi que esta como número uno en la fila es primera opción para el cliente, practica llamada *por cajones*. Generalmente las personas llegaban buscando a los mariachis de su preferencia en los espacios donde se colocaban, si no los encontraban ahí iban a buscarlos a los llamados *cuartos*. Esos espacios rentados por mariachis para tener sus trajes, instrumentos y realizar ensayos.

Una de las acciones más representativas de la *unión de mariachis* del *Fornos* fue la ofrenda religiosa. Esta ofrenda consistía en hacer una peregrinación y dar serenata a la virgen de Guadalupe, en la basílica de Monterrey, y a la virgen de Santa Cecilia, en la parroquia del mismo nombre. Esta ofrenda había nacido en la *plaza Hidalgo* por iniciativa de José Pérez, quien tocaba con Los Reyes de Guadalajara. Dos versiones son las que hay al respecto de la organización de esta ofrenda. La primera versión es que los integrantes de ambas *uniones*, *Fornos* y *Nacional*, se reunían en *El Fornos* para salir en peregrinación al destino programado. Se cuenta que todos juntos y agrupados por secciones instrumentales interpretaban una serenata. Una segunda versión sostiene que cada *unión* iba sola. Se cuenta que en el *Fornos* algunos grupos se iban como *unión* y que algunos otros de sus mariachis iban solos. La *Figura 15* muestra al mariachi Los Reyes de Guadalajara antes de la tradicional peregrinación para la virgen de Guadalupe.



**Figura 15.** Mariachi Reyes de Guadalajara, previo a la peregrinación para la Virgen de Guadalupe.

**Cerca de 1967. Colección de José Pérez.**

La *Figura 16* nos muestra a los integrantes de la *unión* de la plaza *El Nacional* en la peregrinación a la Virgen de Guadalupe. En la imagen aparece una manta donde se puede leer “Sindicato Unido de Mariachis de Monterrey rinde un fervoroso homenaje a la virgen María Reyna de México”. La foto fue tomada cerca de 1975.



**Figura 16.** Unión o “sindicato” de mariachis de la plaza *El Nacional* en peregrinación a la Virgen de Guadalupe. Cerca de 1975. Colección de Mario Eguía.

Estas dos Figuras muestran que la segunda versión parece la más viable. Estas muestran al mariachi Los Reyes de Guadalajara solos, sin la compañía de otros mariachis del *Fornos* en su peregrinación. También nos muestran a la *unión* o sindicato del *Nacional* sin la compañía de otras *uniones*. Es razonable creer que era más fácil coordinar una sola unión que a dos. También se debe que tener en cuenta que cada mariachi tiene un itinerario diferente, quizá algunos adelantaban la peregrinación. Otros grupos, sin lugar a dudas, querían figurar solos en estos *eventos*. Todo indica que solo en esporádicas ocasiones debieron juntarse las dos *uniones de mariachis*,

difícilmente la totalidad de agrupaciones de cada *unión* pudo estar presente en las diferentes actividades de esta.

A pesar de los inconvenientes surgidos en el apoyo de la *unión de mariachis* del *Fornos*, ésta logró establecer la organización y el cuidado de la *plaza* que al paso de los años la convertirían en una de las más atractivas en el noreste y a nivel nacional.

### **3.4 Eventos y espacios**

Como mencioné en el capítulo anterior, la etiqueta que se les colocaba a los mariachis que *cantineaban* era demeritoria. Esta los marginaba de los *eventos* como bodas, quinceaños y demás, se les consideraba músicos de cantina. Gracias a la aportación del mariachi Los Palmeros de Guadalajara la percepción del mariachi en los propios mariachis y la sociedad cambió. Se veía diferente al mariachi. Los espacios donde llevaban a cabo sus eventos los mariachis del *Fornos* cambiaron radicalmente en comparación con los mariachis del *Nacional* de la década de los cincuenta. El *cantinear*, que era lo principal en *El Nacional*, ya no tenía tanto auge con los grupos del *Fornos*. Esa práctica se seguía llevando a cabo solo en *El Nacional*. Los *eventos* se ampliaban ante la formalidad de los mariachis de esta nueva *plaza*, ya se les dejaba entrar a las casas y se apreciaba más su trabajo. Los *espacios* y *eventos* serían más parecidos para la mayoría de los mariachis de esta *plaza*, éstos ya no tendrían gran peso en la elección de una agrupación, la diferencia recaía en la dotación instrumental, el repertorio y la indumentaria.

Las *plantas*, como mencioné, son lugares donde un mariachi es admitido para ofrecer sus servicios musicales de manera formal, es decir, con periodicidad y de

manera exclusiva con el consentimiento del dueño o encargado del lugar. Los lugares más comunes para las *plantas* en los sesentas y setentas todavía eran las cantinas, bares y restaurantes.

En la época del *Fornos*, 1961-1984, varios espacios funcionaron como *plantas* para algunos mariachis. Estos grupos podían ser del *Fornos*, del *Nacional* o ajenos a las *plazas*, cada espacio decidía que grupo contratar. A continuación menciono las *plantas* y los grupos que amenizaban en ellas.

En el restaurante “Madrid”, que se encontraba en la avenida José María Pino Suárez entre avenida Francisco I. Madero y calle José María Arteaga, trabajaba el mariachi Montes acompañando a Aurelio Moreno “El Borrado”, en 1961. En ese año llegaba un mariachi completo desde el Estado de Zacatecas que posteriormente ingresaría al “Madrid”, el mariachi Los Cardenales, no el de Félix Guevara. Los mariachis que ahí tocaban lo hacían al medio día y en la noche, solo descansaban un día a la semana. Juan González, ex trompetista de Los Reyes de Guadalajara, recuerda que para los setenta ya había mariachi desde el mediodía hasta la una de la mañana. Elías López Barajas, propietario del lugar, seguía con las exigencias que tenía desde la década pasada para poder competir en el ramo restaurantero.

El mariachi Montes al inicio de los sesentas seguía trabajando en los restaurantes “El Reno” y “Los Jacales”. El primero en la esquina de la calle Santiago Tapia y avenida José María Pino Suárez; El segundo, cerca de lo que hoy es avenida Garza Sada casi esquina con avenida Revolución, al sur de la ciudad.

El mariachi Los Tigres de Jalisco, de Martín “La Culebra”, seguía con su *planta* en el cabaret “Las Trancas” de avenida Francisco I. Madero esquina con avenida Benito Juárez, en el centro de la ciudad. Existe la creencia, entre los mariachis mayores, de que Vicente Fernández se llegó a presentar ahí en los inicios de su carrera.

El mariachi Los Halcones, posteriormente *Cocula*, trabajaba en el restaurante “Regio” en la Avenida José Eleuterio Gonzales “Gonzalitos”. A mediados de los sesenta, Los Halcones se posicionaron como el mariachi de este restaurante. En el invierno el mariachi salía del restaurante ya que llegaba al lugar un grupo de violinistas del Estado de Aguascalientes, “Los Gitanos”, de la familia Venegas. Este restaurante aún se distingue por ser de los más antiguos y de los pocos que continúa ofreciendo la música de mariachi a sus comensales.

En el restaurante “Regio”, del municipio de San Nicolás, trabajaba el mariachi San Luis, de Mario Eguía. Daniel Martínez, actual violinista del mariachi Vargas de Tecalitlán, acudía con el mariachi San Luis a este restaurante. Daniel recuerda haber asistido a otros restaurantes con diferentes mariachis del *Nacional* los fines de semana.

Dentro de las *plantas* disponibles para los mariachis cabe destacar el esfuerzo que hicieron los integrantes del mariachi Cuauhtémoc al establecer un bar ahí en la *plaza El Fornos*. El nombre del bar era “El Palenque”. El objetivo de abrir el bar era brindar a los clientes el espectáculo del mariachi Cuauhtémoc, el cual se encontraba en excelente nivel. Este proyecto duró poco tiempo debido a que este mariachi contaba con tanto trabajo que descuidaba su propio bar.



Los *eventos* y *plantas* de este periodo nos dan una idea de lo aceptado que empezó a ser el mariachi. El origen se dio en la *plaza Hidalgo* y la confirmación se dio en la *plaza El Fornos*.

### **3.5 Publicidad y transporte**

La publicidad y el transporte de los años sesenta no cambiaban mucho en cuanto a la década anterior. En los sesenta, la publicidad con la que contaba un grupo de mariachis seguían siendo las tarjetas de presentación, apariciones en medios audiovisuales (ahora incluyendo a la televisión) y la fama que hacían con sus presentaciones. Los rótulos en las camionetas y camiones que adquirirían los “charros” se convertirían en un adicional tipo de publicidad. En cuanto al transporte, los grupos del *Fornos* contaban con servicio de autos de alquiler especiales para los mariachis. Ya sería en los setenta cuando se comenzó a generalizar la compra de camionetas y camiones entre los mariachis.

Comenzare con el tema de la publicidad. Ni los mariachis más organizados tenían teléfono. En las tarjetas de presentación del grupo se acostumbraba tener el teléfono de algún negocio (carnicería, farmacia u otro) cercano a la *plaza*. Cuando llamaban al negocio para contratar al mariachi salía algún empleado para avisarle al grupo, que se encontraba *taloneando* en la *plaza*. Previamente acordaban con los dueños de los negocios una remuneración económica. El servicio de teléfono estaba sujeto al horario que estuviera abierto el negocio con el que se tuviese el acuerdo. Arturo González, uno de los primeros representantes del mariachi Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc, comenta al respecto:

Ese señor tenía una tienda, una carnicería y ahí nos ofreció el teléfono. Siempre que nos hablaba salía ahí a la puerta ¡Arturo!, ¡Lolo!, ¡les hablan! Y nos hacíamos presentes ahí. Y así trabajábamos, porque no teníamos teléfono. Nos arrimábamos [a los comercios] para que nos dieran oportunidad de usar sus teléfonos, y así trabajábamos. (Arturo González, 14 de abril del 2012).

Esta anécdota es del inicio de los sesenta en esa nueva *plaza*, cuando Arturo González representaba a Los Reyes de Guadalajara. Esta era una de las cosas a favor que tenía *El Fornos*, ya que era una zona comercial y muchos negocios estaban disponibles para rentar su número telefónico a los mariachis.

Resuelto el préstamo del número telefónico seguía otro problema, cómo avisar a los integrantes del mariachi que había trabajo. En los cincuenta, el mariachi que terminaba su jornada se ponía de acuerdo para verse el otro día en un horario definido. Todavía en los ochenta, Mario Eguía comenta que iba a la casa de algunos de los integrantes de su mariachi para avisarles que tenían trabajo, esto cuando ya no *taloneaban* y que tenían su propio transporte. Considero que para realizar un *evento*, los compromisos debían estar previamente agendados, el cliente tenía que llegar a buscar a los mariachis a la *plaza*, o que los clientes llamaran al teléfono de las tarjetas de presentación, dentro del horario de servicio telefónico. Realizar un evento de otra manera sería casi imposible y poco remunerable.

La participación que tenían los mariachis en la radio y la televisión, en la etapa del *Fornos*, fue la principal forma de promoción. Aunque al inicio de los sesenta los que ocupaban en gran parte las participaciones en los medios audiovisuales de la ciudad

eran Los Reyes de Guadalajara, esta oportunidad se abrió para más grupos con el transcurso de los años.

Programas radiofónicos como “Así es mi tierra”, “México y sus canciones”, “La campaña del peso” y “Serenata mexicana Carta Blanca”; Además de programas televisivos como “Mira qué bonito”, “Show de medio día” y “Mosaico mexicano”; fueron los principales espacios donde se presentaron los mariachis locales. Más adelante mencionaré los programas y los mariachis que participaban en ellos.

La publicidad de “boca en boca” se conseguía mediante *eventos* como cumpleaños y bodas, cuando lo mariachis ya empezaron a ser más aceptados. Además de esto, tener *eventos* en lugares “especiales” aumentaba la popularidad del grupo. A espacios como el Club de Leones, Casino Monterrey o eventos con Asociaciones de Charros, se acostumbra llevar grupos renombrados.

Otra forma de publicidad era a través de acompañamientos. José Reyes, actual representante del mariachi Regiomontano, recuerda la publicidad que se pegaba en los postes del cableado eléctrico cuando algún cantante destacado se presentaba en la ciudad, al cual ellos acompañaban. Aparecía el nombre del mariachi Regiomontano por toda la ciudad.

En cuanto al transporte mencioné que el único grupo que tenía camioneta propia era el mariachi Potosino, de Cleto Villanueva, desde los cincuenta. En la *plaza Fornos* había dos personas que se encargaban de trasladar a los mariachis en sus camionetas. Ramiro era exclusivo de Los Reyes de Guadalajara y Silverio atendía a los demás grupos.

Así describe Julio Pérez la camioneta en la que Ramiro los transportaba dentro y fuera del Estado, esto en 1967:

Era una camioneta, tipo panadera. No tenía ventanas ni nada. Nomás según una banca por un lado y otra por el otro extremo, y así. Ahí nos aventábamos y cerraban la puerta, y ahí nomás lo que entraba por las ventanillas. Ese era el transporte de los Reyes de Guadalajara. (Julio Pérez, comunicación personal, 11 de abril 2012).

Al estar ocupados Ramiro y Silverio, muchos grupos quedaban sin tener quien los transportara. El cliente que los contrataba generalmente era quien los tenía que transportar en su coche, tras previo acuerdo. El regreso era caminando, en auto de alquiler o con el mismo cliente. Podemos imaginar los problemas logísticos por los que pasaban clientes y músicos, ya que en el *Fornos* eran grupos de ocho o más integrantes. Si los clientes querían mariachis tenían que considerar el transportarlos en sus vehículos. Si los mariachis querían trabajar tenían que arriesgar sus instrumentos y hasta su integridad física. Arturo González nos comenta al respecto:

Fíjate que no había respeto. Me baso a esto, te suben a una camioneta de redilas como si llevaran ganado. Así nos llevaban. Entonces, a la hora que no saliste de acuerdo con el pago, ps ¡ahí váyanse como puedan! Sufrimos mucho por ese lado. (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

En la década de los setenta fue cuando los diferentes mariachis adquirieron sus propias camionetas o camiones. En 1972 los integrantes de Los Reyes de Guadalajara se cooperaron y adquirieron un camión de agencia. Este tenía la peculiaridad de estar rotulado. Se podía apreciar el número telefónico del representante “Panchito” Aguirre, uno de los pocos grupos con teléfono propio. Aurelio Moreno “El Borrado” compraría

su camioneta aun y sin saber manejar. El que causó sensación fue el transporte que adquiriría el mariachi Cuauhtémoc. Mario Eguia recuerda este acontecimiento:

Por ese entonces el que dio el campanazo, el que nos apantalló a todos fue Pedro Rodríguez “El Venado”. Mandó hacer un microbusito, un camioncito a San Luis. Haz de cuenta un camión foráneo de ese entonces, haz de cuenta un autobusito pero en microbús. ¡Qué bonito camión, qué bonito! Me acuerdo que se lo chuleaban, todos se lo chuleaban. Nomás lo veían pasar ¡qué bonito camión! La elegancia, no es lo mismo llegar en una camioneta, en carros, que en un autobús así, rotulado ¡no, no! era otra cosa. (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre del 2012).

Es así como los mariachis vivieron los rubros de transporte y publicidad, rubros que ahí empezaron a servir como un sello más de algunos grupos para diferenciarse de otros.

### **3.6 Medios Audiovisuales**

Los medios de comunicación, y específicamente la radio, habían llevado a algunos mariachis locales de los cincuenta a tener una fama que se reflejaba en su clientela. Los mariachis Potosino, de Cleto Villanueva, y Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, habían sido los más beneficiados. Además de la invaluable participación de Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui. En la década de los sesenta la televisión empezaría a tener mariachis locales en sus programas. El mariachi Los Reyes de Guadalajara aparecería como el mayor exponente local en la radio y la televisión. Para finales de los sesentas y parte de los setenta la pugna estaba entre el mariachi Los Reyes de Guadalajara y el mariachi Cuauhtémoc. Aunque inicialmente

eran pocos los grupos que contaban con esta oportunidad, hacia mediados de los ochenta estas vitrinas admitirían a más grupos.

Como apreciamos en el capítulo anterior, para los años treinta en Monterrey se contaba con las estaciones radiofónicas XET, XEFB, XEFJ y XEX (Ayala, 2004), además de la XEX y la XEOK. La mayoría de los programas de radio de fin de los cincuenta seguían al inicio de la nueva década. Con el surgimiento del mariachi Los Reyes de Guadalajara en 1961, los programas radiofónicos se inclinarían por este grupo.

“Serenata Mexicana Carta Blanca” era un programa transmitido en la XET. En este programa participaba el mariachi Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara, grupo que dejó de existir en 1961. Ese mismo año ingresaría el mariachi Los Reyes de Guadalajara. Acompañamientos y giras eran actividades que se realizaban al participar en este programa radiofónico. Julio Pérez, quien ingresó al mariachi Cuauhtémoc en 1968, recuerda que este mariachi se hizo exclusivo de este programa de la XET. Seguido salían a ciudades de todo el país acompañando cantantes con este programa.

Otro programa que se transmitía en la XET era “México y sus canciones” que conducía Juan Cejudo. Este programa nació cerca de 1931 (Ayala, 2004). Originalmente el mariachi Potosino, de Cleto Villanueva, era el mariachi oficial del programa; después asistían Los Cardenales, de Félix “Charro” Guevara; Ya en los sesenta serían Los Reyes de Guadalajara.

“La campaña del peso” era un programa que se transmitía en la XET en los sesenta. Este programa promovía la recaudación de fondos para la Ciudad de los Niños de Monterrey, la cual estaba a cargo del padre Carlos Álvarez. Ricardo Raigoza, actual

violinista y representante del mariachi Zapopan, ingresó a la ciudad de los niños en 1957 y un año después formó parte del mariachi. En 1965 participó en este programa. Ricardo recuerda que se transmitía diariamente y que inicialmente se tocaba en vivo, después se empezaría a grabar. Esta estación de radio tenía un alcance nacional por lo cual iban de gira al interior de la república.

El programa “Así es mi tierra”, transmitido por XEW, tenía alcance nacional. Era patrocinado por la productora de vinos Casa Madero (Romo, 2012). A este programa asistían constantemente Los Reyes de Guadalajara acompañando a destacados cantantes de esa década, los sesentas. A partir de 1968 el mariachi Cuauhtémoc también participaría en el programa. A diferentes emisiones fueron invitados cantantes de mariachis locales como es el caso de Mauro Carrillo Castillo y Mauro Carrillo Montoya.

La estación XEFB también tenía programas donde participaban mariachis. Aurelio Moreno, “El Borrado”, recuerda que Los Reyes de Guadalajara y Los Palmeros de Guadalajara seguido tocaban ahí. El mariachi Los Palmeros de Guadalajara asistía a mediados de los cincuenta e inicios de los sesenta, Los Reyes de Guadalajara desde el año 1961.

El mariachi que se mantuvo activo en programas de radio, aun con la competencia de otros grupos, fue el Potosino, de Cleto Villanueva. Ellos participaban en todas las estaciones antes mencionadas. Otra estación donde se escuchaba este mariachi era la XEOK.

A finales de las cincuenta empezaban las transmisiones de televisión locales con los canales 3 y 10 (desapareciendo el canal 10 en 1968) de Cadena Televisora del Norte (Alvarado, 2008). En 1968 comenzaban las transmisiones de la XHAWTV canal 12 en el edificio latino piso 20; El canal 12 se asociaba con Telecadena Mexicana (Multimedios, 2013). Cabe destacar que la información encontrada en el citado no concuerda con la celebración de sus ochenta, el sitio web consultado se encuentra actualmente (diciembre 2013) “en construcción”. Otro canal que transmitía su programación a inicios de los sesenta era el canal 6, TIM (Televisión Independiente de México).

El programa “Mosaico mexicano” era transmitido por canal 6 y conducido por Neftalí López Páez. Julio Pérez, violinista que llegaba a la Monterrey a finales de los sesenta, recuerda haber acompañado, con Los Reyes de Guadalajara, a las hermanas Huerta y Antonio Maciel. Su participación en el programa era cada ocho días.

En el “Show de mediodía”, transmitido por el canal 6 y conducido por Neftalí López Páez, participaba cantando Aurelio Moreno “El Borrado” acompañado por el mariachi Popular, de Atanasio Alvarado “El Suave”. Aurelio tenía que pagar una cuota al sindicato de la ANDA (Asociación Nacional De Actores) por cada participación, el mariachi no pagaba nada. Aurelio comenta que en televisión se le pagaba a él y al mariachi.

“Alegrías del norte” era un programa transmitido por el canal 6 donde participaban cantantes locales como Laura Alicia y Olivia Campos. Aunque no



participaban mariachis, este programa dio difusión a cantantes locales que estaban relacionados al mariachi, ya sea con presentaciones, grabaciones y/o concursos.



**Figura 17.** Fotografía perteneciente al folleto informativo del extinto Canal 6. Enero de 1965.

**Colección de Luis Moreno Flores.**

Otro programa del canal 6 donde aparecían mariachis era “Reina por un día”, también conducido por Neftalí López Páez. No solo los mariachis más renombrados aparecían en televisión, grupos como el mariachi Zacatecas, de Mario Martínez; El

Mariachi Popular, de Atanasio Alvarado; y Los Halcones, de los Hnos. Torres, también participaron.

En 1973 comenzaba “Mira qué bonito”, un programa que marcaría una nueva etapa en la cultura del mariachi en la ciudad. El productor era Javier Lozano, Rómulo Lozano fue el conductor del programa hasta 1996. A partir de este año el programa quedaría a cargo de Jaime Oyanguren, Juan Ramón Garza y Raúl Salcedo “Cascarita” hasta su última emisión en el año 2000 (Salcedo, 2010). Aunque no se sabe cuándo empezaron a ir los mariachis a este programa, ya para los ochentas el programa tenía un día asignado para la música del mariachi, “Los miércoles de mariachi”. El productor el programa es descrito por Marcial Puente (1994):

Su risa es franca y cordial su mano

Lleva por nombre Javier Lozano

Y es optimista alegre y locuaz

Como ninguno ha sido capaz

De darle a nuestro folklor impulso.

(Marcial Puente, 1994).

Los mariachis aparecían en el programa como artista principal y solo acompañaban cantantes esporádicamente. Las agrupaciones podían tocar hasta seis canciones en un programa, todas completas. Aunque al inicio solo iban unos cuantos mariachis, específicamente Los Reyes de Guadalajara, hacia mediados de los ochentas

más grupos empezaron a ir. Esto incrementaría el nivel de los mariachis, no tendrían mejor vitrina para su trabajo.

Esta difusión en los medios audiovisuales no hubiera sido posible sin conductores como Neftalí López Páez o productores como Javier Lozano. Los grupos aprovecharían estos medios para exponer su mejor trabajo.

### **3.7 El cuarto y el ensayo**

Estos conceptos de *ensayo* y *cuarto* fueron traídos a Monterrey por el mariachi Los Palmeros de Guadalajara, de Ramiro Jáuregui, a mediados de los cincuenta. Anteriormente los mariachis no tenían *cuarto*, solo se reunían para dirigirse a *talonear* a la *plaza* o para ir a *cantinear*. Ocasionalmente tenían *ensayo* los más organizados.

Como expliqué anteriormente, los lugares donde los mariachis acostumbran tener sus trajes, instrumentos y realizar sus *ensayos*, se les llama *cuartos*. Generalmente estos lugares son casas o departamentos en renta. El *ensayo*, o también llamado *estudio*, es la reunión periódica que tiene cada grupo de mariachi para “poner de acuerdo” las canciones que se están tocando, escuchar las nuevas canciones que les pide un cliente o para ampliar su repertorio.

A partir de esta aportación hecha por el mariachi Los Palmeros de Guadalajara, poco a poco los mariachis locales empezaron a tener *ensayos* y *cuartos*. Los primeros cuartos que empezaron a rentar los mariachis de este espacio temporal estaban cerca del *Fornos*. Aurelio Moreno comenta acerca de los *cuartos*: “Ahí empezaron Los Palmeros [a rentar su *cuarto*], fueron los pioneros. Ahí dejaban todo; su ropa, sus instrumentos, y ahí estudiaban” (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012).

Es muy probable que Los Palmeros tuvieran su *cuarto* desde su llegada, ya que venían a cumplir sus compromisos con el programa radiofónico “Así es mi tierra” habiendo decidido quedarse un tiempo en la ciudad. Además de dejar sus trajes, instrumentos y tener ensayos, el *cuarto* funcionó como su hogar. Arturo González, también comenta acerca de los cuartos: “Teníamos nuestros cuartos. Estamos hablando que estaban por la calle Ignacio Zaragoza. Enfrente del *Fornos* estaba la refresquería Santana, había *cuartos* para adentro. Cada grupo tenía su cuarto” (Arturo González, comunicación personal).

Estos *cuartos* de los que habla Arturo González son los lugares donde llegaban los clientes a buscar a los mariachis, cuando no los encontraban en la *plaza*. Era un lugar donde seguramente se les podría encontrar.

Los que tenían su *cuarto* en la colonia Independencia eran Los Reyes de Guadalajara. En esta colonia se sumarian varios *cuartos* de mariachi en los noventa.

En cuanto al *ensayo* o *estudio*, a mediados de los cincuenta Los Palmeros de Guadalajara eran el único grupo que ensayaban su repertorio. Sobresalían piezas instrumentales que no se escuchaban con mariachis de la ciudad como “Las bodas de Luis Alonso” y “Poeta y campesino”.

Con el ejemplo de Los Palmeros de Guadalajara, Los Reyes de Guadalajara y otros grupos seguirían sus pasos. Ya con su *cuarto* cada grupo podía ampliar y mejorar su repertorio. Obras como “Las bodas de Luis Alonso” demandaban mayor destreza técnica, por lo cual algunos mariachis buscarían formalizar sus estudios musicales. El

*ensayo* se tornaría más formal. Marcial Puente recuerda su experiencia como alumno de una institución musical:

Va el 63 que vuela,  
Y Arturo, “Pepe” y Tomás,  
Pedro, yo y no se quien más,  
Ingresamos a la escuela,  
Queríamos música seria poder leer y escribir,  
Y empezamos a vivir  
Lo que una vez fuera un sueño  
Tomás si logro su empeño  
Yo tuve que desistir.  
(Marcial Puente, 1994).

Marcial Puente y compañía ingresaron a la Escuela de Música que estaba en las calles 15 de mayo y Emilio Carranza, que posteriormente sería la Facultad de Música de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Esta parece ser la primera etapa de mariachis locales estudiando música en una institución con dicha especialidad.

En años posteriores Mario Eguia, Camilo Hernández, Argimiro Hernández, Jesús Torres, Tomás Torres, Francisco Flores, Ramón González, Juan José González, entre otros, ingresarían a dicha escuela para realizar sus estudios musicales. Varios mariachis desistieron ya que no les fue posible combinar trabajo y estudio.

Con el surgimiento del mariachi Cuauhtémoc se incrementó el hábito del *ensayo* en los mariachis del *Fornos*. Cuando se creó el grupo casi no tenían trabajo, algo normal en una nueva agrupación. Tenían que darse a conocer y el *ensayo* llegaría a ser fundamental en su éxito. Marcial Puente describe los inicios del Cuauhtémoc:

El Cuauhtémoc así empieza,  
Y con afán de triunfar,  
Nos pusimos a *estudiar*,  
Con entrega y entereza,  
Y aunque a nadie le interesa,  
Yo lo voy aquí a citar,  
No sabíamos *talonear*,  
Los demás siempre chambeando,  
Nosotros nomas mirando,  
Y gritaban al pasar:  
¡Ahí se la llevan en el *estudio*!  
Luego estallaba su hilaridad,  
Pero se impuso la calidad,  
Y de la fama esto fue el preludio,  
Y aunque en algunos hubo repudio,

Al poco tiempo la mayoría,

Aquel ejemplo nuestro seguía,

Y varios grupos de esta manera se destacaron.

(Marcial Puente, 1994).

Con este tenaz inicio el mariachi Cuauhtémoc empezó a colocarse en el gusto de la gente. Llegaron a establecer un *ensayo* diario con duración de dos horas, incluyendo los domingos. Llegó a ser tal su éxito que todos los días tenía trabajo. Los integrantes tendrían que pedirle a su representante, Pedro Rodríguez, un día de descanso. Estos serían los lunes por la tarde, después del respectivo *ensayo*.

La forma de preparar el repertorio a *ensayar* era algo complejo. La mayoría de los mariachis no sabían notación musical, la forma de sacar las canciones era de manera auditiva, “de oreja”. Algunos grupos tenían tornamesas donde ponían sus discos de vinil, que generalmente acababan rayados después de tanto ponerlos. Otros mariachis acudían a las cantinas a ponerle algunas monedas a las vicrolas para sacar sus canciones. “El disco, el disco nada mas era el maestro” (Arturo González, comunicación personal, 14 de abril del 2012).

El *ensayo* y el *cuarto* fueron fundamentales para la organización de los mariachis locales. El *ensayo* ayudó a mejorar el nivel de los grupos y motivó a mejorar individualmente a sus integrantes. Que un grupo se destacara era reflejo del trabajo en equipo. El *cuarto* se convirtió en ese punto donde convergían las ideas y propuestas para un fin común, el bienestar del grupo, de todos.

### 3.8 Dotación instrumental

Las dotaciones instrumentales de los años cincuenta en los mariachis locales las identifiqué en dos modalidades, las dotaciones instrumentales de los mariachis que *cantineaban* o no organizados y las dotaciones instrumentales de los mariachis organizados. La primera constaba de una dotación incierta con un promedio de cinco músicos; la segunda con una dotación de una trompeta, una vihuela, un guitarrón, una guitarra y violines, generalmente entre siete y nueve músicos. En la época del *Fornos* la dotación instrumental formó parte importante en la trascendencia del mariachi. En esta *plaza* los grupos fueron organizados. Los más renombrados llegaron a tener la plantilla de músicos más grande en los mariachis de Monterrey, que era de trece músicos.

La dotación instrumental en un mariachi puede provocar que el grupo tenga más motivación interna, que la agrupación cuente con un cuerpo sonoro mayor y variado, y que su dotación sea referente para otros grupos. Esto fomentó que las agrupaciones del *Fornos* mantuvieran su plantilla de músicos. Todo esto bajo las condiciones de tener *ensayos*, contar con músicos líderes y una armonía grupal.

Armonías (guitarrón, vihuela, guitarras, arpas), trompetas y violines, son como comúnmente les llaman los mariachis a las secciones instrumentales del grupo. El arpa, aunque ha formado y forma parte de la dotación instrumental del mariachi Vargas de Tecalitlán, el llamado “mejor del mundo” y principal referencia de mariachi, en Monterrey no se tienen documentos referentes a grupos locales con arpistas en esa



etapa del *Fornos*, ni en el espacio temporal de esta investigación. Solamente Los Palmeros, pero era un grupo foráneo.

La dotación instrumental de los mariachis locales tenía varias referencias. En la década de los sesentas el mariachi Vargas de Tecalitlán era una de las referencias inmediatas debido a su discografía y sus apariciones en los medios audiovisuales de alcance nacional. La estancia en la ciudad del mariachi Los Palmeros de Guadalajara también influía. El mariachi Los Tecolotes, de Felipe Pérez “La Panzona”, visitaba la ciudad a finales de los sesentas. El mariachi Nuevo Tecalitlán, de José “Pepe” Martínez, venía de Guadalajara a grabar por temporadas a los Estudios Cadena, entre finales de los sesentas e inicios de los setentas. Estos grupos fijarían en los mariachis locales la idea de tener agrupaciones numerosas pero solo algunos las conseguirían.

Cabe mencionar que en esos años se podían conseguir discos LP de otros mariachis como el mariachi Oro y Plata, de José Chávez; el mariachi México, de “Pepe” Villa; el mariachi Nacional, de Arcadio Elías; el mariachi América, de Alfredo Serna; y mariachi Tenochtitlan de Heriberto Aceves; por mencionar algunos. Ver las agrupaciones en las portadas de los LP o escuchar sus instrumentaciones era otra forma de tener referencias en cuanto a dotación instrumental.

Al respecto, analicé las portadas de la principal influencia de mariachi, el mariachi Vargas de Tecalitlán. En las grabaciones de esta agrupación con RCA Victor como “Valses mexicanos” (1961), “Danzones” (1964) y “Sones de Jalisco” (1965), aparecen once músicos. En estas tres grabaciones aparecen en portada seis violinistas, un vihuelista, un guitarronista, un guitarrista, un arpista y un trompetista. Hasta la

contraportada del álbum “La Nueva Dimensión” (1968) aparecen doce instrumentistas, se había agregado un trompetista.<sup>2</sup>

En su estancia en el mariachi México, al inicio de los cincuenta y tras haber salido del mariachi Vargas, Miguel Martínez implementó el usar dos trompetas bajo el riesgo de no ser aceptados por el público, esta inclusión aún permanece. Martínez regresa al Vargas de Tecalitlán aproximadamente al año y sale definitivamente a mediados de los sesenta. “Cuando me salí definitivamente del Vargas fue cuando metió las dos trompetas” (Clark, 2007). Para ese entonces en Monterrey ya se acostumbraban las dos trompetas.

En las portadas de los discos posteriores del Vargas como “Temas internacionales” (cerca de 1974), “El mejor del mundo” (1976), “Hablando claro” (1980) y “México es Mágico” (1981), sigue siendo la misma dotación instrumental; seis violines, vihuela, guitarra, guitarrón, arpa y dos trompetas<sup>3</sup>. Aunque hayan participado más músicos en las grabaciones, la primera impresión tanto para el cliente como para el mariachi es la imagen del grupo (el número de integrantes) y la dotación instrumental que se tiene en el LP.

Con estas referencias se destacan algunos mariachis del *Fornos*, específicamente Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc, ya que fueron los únicos que llegaron a tener las plantillas de músicos más numerosas. Los otros grupos de la *plaza* generalmente estaban en un promedio de ocho integrantes, igual los del *Nacional*.

---

<sup>2</sup> Consulta de portada de discos realizada en Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

<sup>3</sup> Consulta de portada de discos realizada en Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Cuando se formó el mariachi Los Reyes de Guadalajara, en 1961, la instrumentación constaba de cinco violines, dos trompetas, guitarra, vihuela, guitarrón y guitarra de golpe. Ver *Figura 10*. Para 1963 se integraría un violín más. Para los setenta el grupo contaría con seis violines, dos trompetas, guitarrón, vihuela, dos guitarras y guitarra de golpe. Ya para los finales de los ochenta contaban con siete violines, dos trompetas, guitarrón y vihuela. Tras la muerte de su principal cantante y guitarrista Mauro Carrillo en 1984, ya no se incluyó otro guitarrista permanente en el grupo.



**Figura 18.** Mariachi Los Reyes de Guadalajara. Cerca de 1970. Colección de la Familia Carrillo Montoya.

Marcial Puente (1994) menciona que el mariachi Cuauhtémoc nació en 1968 con la integración de diez músicos. Tres violines, dos trompetas, tres guitarras, guitarrón y

vihuela. Poco después llegarían a trece elementos. Para su viaje a New Orleans, en 1974, el grupo ya contaba con doce elementos: cinco violines, guitarrón, vihuela, tres guitarras y dos trompetas. Cerca de esta fecha alcanzaría un total de trece músicos, incluiría un violín más.



**Figura 19. Mariachi Cuauhtémoc en su propio bar “El Palenque”. Cerca de 1974. Colección de Arturo y Ramón González.**

La imagen que tenía el cliente al ver estos grupos numerosos definitivamente influía en su decisión al momento de contratar. Al momento de escuchar el sonido de trece músicos destacados y bien *ensayados* reafirmaba la certeza de la elección. Si al importante número de integrantes y al gran cuerpo sonoro se adhería una armonía grupal, el espectáculo se podría comparar con el de grupos “grandes”.

El número de integrantes de un mariachi es siempre inestable, varios factores son los que determinan la estancia o no de éstos en el grupo. Por eso es loable que estos grupos se mantuvieran al paso del tiempo con una plantilla numerosa de músicos y siempre con músicos destacados.

Dentro de estas agrupaciones hubo músicos que marcaban la pauta a seguir. Creo indispensable hacer mención de los mariachis que dejaron profunda huella en la cultura del mariachi local. Esos músicos que de alguna forma causaron motivación en sus compañeros. Estas personas serían un ejemplo para los mariachis de la época y de posteriores años.

Pedro Rodríguez “El Venado” nació en Villa de Guadalupe, San Luis Potosí. Era un trompetista que llegó a la ciudad de Monterrey a mediados de los años cincuenta. Su tenacidad le llevó a buscar mejoras en su técnica con trompetistas de mariachis foráneos que visitaban la ciudad, a matricularse en la Escuela de Música de la UANL y a estudiar con maestros en la ciudad de México. Sus acertadas decisiones se reflejan en la creación de los mariachis Cuauhtémoc y Regiomontano, agrupaciones que aún existen; La amplia discografía en que participó; y el status económico, social y musical, que alcanzó el mariachi en la época del *Fornos*. Es considerado por sus compañeros como el mariachi local (a pesar de ser de San Luis Potosí) más conocido fuera del Estado y del país. Pedro murió en Monterrey a mediados de año 2013.

Tomás Ruiz Ovalle era un violinista originario del Estado de Zacatecas. Se le recuerda en los mariachis locales Los Reyes de Guadalajara y Los Halcones en la década de los sesenta. Era un violinista que contaba con preparación técnica en su

instrumento, preparación con la que pocos violinistas de mariachi contaban. Se matriculó en la Escuela de Música de la UANL, su meta era tocar en orquestas sinfónicas. Ingresó al mariachi Nuevo Tecalitlán de Guadalajara, Jalisco, y posteriormente formó parte de la Orquesta Sinfónica Nacional. Marcial Puente resaltaba su amistad con Tomás Ruiz con énfasis. Ramón González, violinista de mariachi y actual integrante de la Orquesta Sinfónica de la UANL, recuerda a Tomás Ruiz como alguien que motivaba a prepararse musicalmente, un ejemplo a seguir. Desde el 2010, en la Universidad de Zacatecas, se lleva a cabo un concurso de violín con su nombre.

Benjamín Hernández “El Choke”, quien era oriundo del Estado de Aguascalientes, llegó a Monterrey cerca de 1970. Es considerado, por renombrados mariachis locales, como el mejor músico de mariachi que ha llegado a la ciudad. Francisco Venegas, destacado violinista de mariachi y orquesta, recuerda que “El Choke” fue quien le enseñó la forma de tocar el violín con ese gusto del mariachi. Julio Pérez recuerda que los violines del mariachi Cuauhtémoc se oían bien pero que con el ingreso de Benjamín incrementó el nivel. La experiencia que dejó Benjamín Hernández en los violinistas locales como Ricardo Raigoza, Francisco Venegas y Julio Pérez, por mencionar algunos, ha llegado a través de éstos a las nuevas generaciones de manera consciente o inconsciente. Cabe mencionar que Juan Jiménez y Jesús Guzmán, respectivos guitarronista y violinista, del mariachi Los Camperos de “Nati” Cano, recuerdan haber trabajado con Benjamín Hernández en el Estado de Baja California. Le recuerdan como un gran músico y una excelente persona. Este testimonio fue posible en

una plática con estos músicos en su primer visita a Monterrey el pasado 21 de Marzo (2013). Benjamín murió en la Ciudad Juárez, Chihuahua.

Marcial Puente, nacido en el Estado de San Luis Potosí en 1942, llegó a Monterrey en 1957. Se destacó por ser transcriptor, arreglista y compositor. Sus transcripciones y arreglos dieron un sello especial al mariachi Cuauhtémoc. Esto también ocurrió en grabaciones de cantantes que buscaban sus servicios. Sus composiciones fueron grabadas por cantantes como Javier Lozano, Lorenzo de Monteclaro, Mario Saucedo y Pedro Fernández. También participó con sus composiciones en concursos locales y nacionales destacando el haber pasado a la final del 1er Festival Nacional de La Canción Ranchera, en 1989, con la canción “Los Dos Galleros”. En agosto de 1998 recibió un homenaje en el Teatro María Teresa Montoya donde participaron varios mariachis. Murió en la ciudad de Monterrey en 1999.

Mauro Carrillo, cantante y guitarrista del mariachi Los Reyes de Guadalajara, nació en el Estado de Durango en 1942. Se distinguió por su voz y carisma. En la cervecería Cuauhtémoc-Moctezuma realizaba un espectáculo montando a caballo donde interpretaba la canción “El Gitano Señorón”, esta se convertiría en su mayor éxito. Participó como solista en el programa “Así es mi tierra” y grabó una amplia variedad de discos LP. Interpretó “Los Dos Galleros”, de Marcial Puente, en el 1er Festival Nacional de La Canción Ranchera en 1989. Daniel Martínez, actual integrante del mariachi Vargas de Tecalitlán, comenta haber admirado a su “paisano” y guarda con afecto el LP conmemorativo del festival. Mauro fue invitado al mariachi Vargas de Tecalitlán en los sesentas, invitación a la cual declinó. Mauro murió en la ciudad de Monterrey en 1984.

Estos músicos dieron realce a las agrupaciones locales que destacaban a nivel nacional e internacional, pero es para destacar el saber que eran músicos foráneos. Entonces, qué es lo hacían los grupos cuando necesitaban músicos. José Esquivel, ex trompetista de Los Reyes de Guadalajara, reveló la práctica que se tenía en los mariachis organizados de los sesenta, cuando necesitaban un instrumentista para su mariachi:

Después, ya que salieron ellos [algunos de los músicos que formaban parte de Los Reyes de Guadalajara], fui a Guadalajara y traje otros elementos [por petición del entonces representante, Teodoro López]. Fui por Nicho, un compadre de José Pérez. Vino otro, que se llamaba “Mere” o algo así. No recuerdo, pero aquí traje a tres elementos de allá de Guadalajara. (José Esquivel, comunicación personal, 7 de febrero del 2013).

Los mariachis como Los Reyes de Guadalajara o el Cuauhtémoc preferían ir a otros Estados en busca de nuevos integrantes. Consideraban que en otros lugares encontrarían músicos que realizarían mejor papel que los músicos que trabajaban en la ciudad, ya que estos grupos querían sobresalir.

Creo que esta decisión iba más encaminada a lo musical, ya que nadie podría asegurar que este músico foráneo tuviera la responsabilidad que el grupo organizado requería. Esto deja en evidencia el poder de convencimiento que tenían los mariachis locales en el aspecto musical y lo que económicamente representaba la *plaza El Nacional*, ante mariachis foráneos.

Es así como las influencias de grupos foráneos, en cuanto a dotación instrumental, se vieron reflejadas en los grupos locales. La ciudad de Monterrey reunía



las condiciones necesarias para que grupos con amplio número de integrantes pudieran existir, y cobrando bien. Los nuevos mariachis que emergían, y algunos ya existentes, buscaban seguir los pasos del Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara. Mariachis con un buen número de integrantes como El Tolteca, Regiomontano o Los Halcones (ahora Cocula), conseguirían acompañamientos y giras. El Regiomontano, de Pedro Rodríguez, y El Tolteca, de Anselmo Aguirre, participarían en grabaciones discográficas. Una parte de la nueva generación de mariachis crecería con la convicción de prepararse musicalmente.

### **3.9 Repertorio**

Mientras el repertorio de mariachi en los cincuenta constaba generalmente de polkas, pasos dobles, sones, rancheras y huapangos; La década de los sesenta y setentas aportaría más composiciones para el mariachi. Se llegarían a tocar temas internacionales, de película, cumbias, ente otras. Las opciones del cliente cada vez eran más amplias, así de amplio era el repertorio del mariachi y su respectiva práctica.

El cliente generalmente pide lo que conoce con anterioridad y lo que está “de moda” en los medios audiovisuales. Ahora expongo las influencias para el repertorio que se pedía en la época del *Fornos*.

La principal referencia de los mariachis locales de ese periodo, que llegaba a través de los medios audiovisuales de alcance nacional, era mariachi Vargas de Tecalitlán. El Vargas grababa con RCA Victor sus valeses, polkas, sones jaliscienses, danzones, pasos dobles y bailes regionales, desde el inicio hasta mediados de los sesenta. Para 1967 saldría el álbum “Poeta y campesino” y en 1968 salía el álbum “La

nueva dimensión”.<sup>4</sup> También se tenía el repertorio heredado por la época del cine oro, se contaba con una década de inspiración de José Alfredo Jiménez y el gran impacto del llamado bolero ranchero, sin olvidar a las voces de la canción ranchera que se escuchaban en la radio: Lola Beltrán, Lucha Villa o Javier Solís, por mencionar algunos.

Es por esto que en el Monterrey del *Fornos* se pidieran muchos valeses, polkas, sones, pasos dobles y rancheras. Se seguían tocando canciones de los inmortales Pedro Infante y Jorge Negrete. La gente conocía y pedía. Esto explica la organización de Los Reyes de Guadalajara, las dos horas de *ensayo* diario que estableció el mariachi Cuauhtémoc y la organización en general de los grupos del *Fornos*.

A finales de los cincuenta Los Palmeros de Guadalajara traían en su repertorio “Poeta y campesino” y “Las bodas de Luis Alonso”, obras originalmente de obertura y zarzuela adaptadas al mariachi. Este repertorio se empezaría a trabajar en los mariachis locales en los sesenta. El mariachi Vargas grabaría hasta 1967 su álbum “Poeta y campesino”.

Posteriormente se tocarían en el mariachi Cuauhtémoc “Sones de mariachi”, de Blas Galindo; “Caballería ligera”, de Franz Von Suppe; “Danza de las horas”, de Amilcare Ponchielli; “Rondinela”, de Gori Cortés; “Czardas”, de Vottorio Monti; y “Huapango”, de José Pablo Moncayo. Indudablemente la mayoría de estas obras, quizá todas, también se tocaban en el mariachi Los Reyes de Guadalajara.

---

<sup>4</sup> Consulta de portada de discos realizada en Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Marcial Puente, referente del mariachi local, era uno de los pocos que leían música del mariachi Cuauhtémoc. Se le considera el principal arreglista del Cuauhtémoc, así como el transcriptor de obras clásicas que se estudiaban ahí. Algunos mariachis recuerdan que en el Cuauhtémoc ya se tocaba el “Huapango”, de Moncayo, antes de que el mariachi Vargas lo grabara en 1989.

Con el disco del mariachi Vargas de Tecalitlán “La nueva dimensión”, de 1968, el disco del mariachi Los Apaches, de 1972, y el disco del mariachi Monarcas, de 1980, se establecía un repertorio que se le conoce como “instrumental”. En la contraportada del disco “La nueva dimensión” se puede apreciar:

Hoy nuevamente el mariachi se reforma; busca y encuentra una nueva dimensión y corresponde precisamente a Jesús Rodríguez de Hajar 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 ningún momento sin que el Mariachi pierda su Mexicanidad. (RCA-BMG, 1996).

Entonces se empezaron a escuchar en Monterrey el tema de “Manix”, “El Correcaminos”, “La Gruta”, “La Bikina”, “Mil Violines”, “Historia de Amor”, “Un Lugar de Verano”, “Sueño Imposible”, por mencionar algunos temas. Con esta amplitud del repertorio de mariachi solo les quedaba *ensayar*, y mucho. Cerca de 1974 sale el álbum del mariachi Vargas “Tema internacionales” con el sello Antilla.<sup>5</sup>

Mario Eguia recuerda el incremento de ensayo en los mariachis del *Fornos*:

---

<sup>5</sup> Consulta de portada de discos realizada en Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Yo me acuerdo que en el *Fornos* de los setenta, pasaba caminando a eso de mediodía, se oían los trompetazos donde estaban estudiando todos los mariachis. Era muy común que en los setenta se tocara “Poeta y Campesino”. Ahorita [2013] no cualquiera te lo toca. Pero en ese entonces cualquier mariachito regular era muy bueno. Y ha bajado, ha bajado el nivel musical. (Mario Eguia, comunicación personal, 4 de octubre del 2012).

En la década de los ochenta se ampliaría el repertorio de mariachis locales al introducir la cumbia. En el 1978 la compañía discográfica Peerles producía “Las mejores cumbias con mariachi en México” con Los Vargas (nombre usado por los integrantes del mariachi Vargas de Tecalitlán para realizar grabaciones con otros sellos discográficos). En 1982 RCA Victor produce el álbum del mariachi Vargas de Tecalitlán “Cumbias con el mariachi Vargas de Tecalitlán”. Los cantantes que representaban esta música se hacían presentes en la ciudad acompañados por mariachi, como fue el caso Los Reyes de Guadalajara con el cantante Rigo Tovar. “Quién no recuerda cuando se presentaron junto a Rigo Tovar en el río Santa Catarina con una asistencia de más de diez mil espectadores” (Moreno, 2011).

La adaptación del mariachi a nuevos géneros musicales obedecía mayormente a la demanda del público, otras veces a propuestas del mismo grupo, pero siempre con el objetivo de satisfacer las peticiones del cliente. En esta etapa aún no se acostumbraba que los mariachis bailaran, solo tocaban su repertorio (incluyendo las cumbias).

El repertorio tomaba más fuerza como una de las causas de la recomendación de “boca en boca” y un elemento decisivo en la elección de un mariachi.

### 3.10 Indumentaria

Uno de los elementos más representativos en un mariachi es la indumentaria. El *mariachi moderno* es el que está asociado al traje de charro (Jáuregui, 2007). Como se expuso en el capítulo anterior, en los cincuenta los mariachis organizados vestían sus trajes bordados o campiranos, quizá algunos el traje de media gala. Los mariachis informales usaban pantalón de vestir, chaqueta charra y botines. Con la llegada a Monterrey del mariachi Los Palmeros, quienes traían su traje de gala, los grupos tratarían de vestir con este tipo de traje en los años siguientes.

En la *plaza el Fornos* siguió la costumbre de vestir entre semana como los grupos informales del *Nacional*, o sea, con pantalón de vestir, chaqueta charra y botines. Los fines de semana ya salían a trabajar con sus trajes campiranos, de media gala, de gala, entre otros. El mariachi Cuauhtémoc impondría la costumbre de salir a trabajar con el traje charro todos los días, esto cerca de 1970. El buen vestir de este grupo y su variedad en trajes obligó a las demás agrupaciones del *Fornos* a tener varios trajes. La indumentaria sería otra forma para distinguirse de los demás. Al respecto Ricardo Raigoza comenta:

En aquellos años [de inicio a mediados de los sesenta] no se usaba el traje charro más que cuando ibas a trabajar por una hora. Lo que se usaba antes para trabajar era un pantalón negro y camisa blanca; tu chamarrita negra y el moño, era todo lo que usabas entre semana. Había veces que la gente decía ¡ese no es mariachi, es mesero!. (Ricardo Raigoza, comunicación personal, 9 de abril del 2012).

Valero hace una pertinente acotación acerca de que el traje charro es diferente al traje de mariachi. Sin tener la pretensión de profundizar en el tema, creo adecuado el destacar esta idea. También hay que aclarar que es una costumbre entre los mariachis y el grueso de la sociedad decirle traje charro aun sabiendo sus diferencias.

Acerca de los mariachis se debe referir que son conjuntos musicales típico-regionales del occidente (Jalisco, Michoacán, Colima y de estas partes trasladados a toda la nación y al mundo), que visten un atuendo parecido al traje charro, como lo hacen también los cantantes de ranchero, hombres y mujeres. (Valero 1987:128).

Estoy de acuerdo en que es “un traje parecido”, ya que no está cien por ciento igual al traje de charro porque obviamente los procedimientos y finalidades de los trajes son muy diferentes. Teniendo esto en cuenta describo a continuación la forma en que vistieron los mariachis del *Fornos*.

En la *Figura 20* aparece el mariachi Los Pasajeros, de Arturo González, acompañando a una cantante en el canal 6. Ellos visten chaqueta de charro con mancuernas, pantalón de vestir, camisa, corbata y quizá botines. Como lo acabo de comentar, los grupos tenían los trajes “buenos” (de media gala, campiranos, chinacos, de gala) para ocasiones especiales, como ir a televisión. Esto nos indica que no todos los mariachis del *Fornos* contaban con trajes de charro al inicio de esta década.



**Figura 20.** Mariachi Los Pasajeros acompañando a una cantante en el canal 6. Cerca 1961.

**Colección de Arturo y Ramón González.**

El mariachi Los Reyes de Guadalajara se formaba en el 1961 tras la desintegración de Los Palmeros de Guadalajara y Los Cardenales. Teodoro López, representante de Los Reyes de Guadalajara, recuerda los inicios de este mariachi y su primer traje:

Ahí estaba ese billar. Negocio de “Panchito” Ulloa, u Ollueta. Estaba [en las calles] Juan Ignacio Ramón y Zaragoza. Él fue el primero que nos ayudó, a unos cuantos, a comprar los trajes de gala. Él fue el que nos prestó dinero como a unos cinco, seis [integrantes del grupo], porque ya había unos que ya tenían. Y así nació el

mariachi, así como te digo. (Teodoro López, comunicación personal, 1 de mayo del 2012).

La situación económica quizá no era la mejor para los mariachis locales del inicio de los sesenta como para hacer trajes para todo un grupo. Lo más costoso al hacer un traje de gala era el comprar una botonadura completa, ya que eran de plata, más aun para vestir a todo el mariachi con botonadura completa de plata.

En la *Figura 10* se aprecia al mariachi Los Reyes de Guadalajara con su primer traje de gala cerca de 1963. Primer mariachi local con botonadura completa. Aunque teniendo en cuenta la diferencia en especificidades necesarias en el traje de gala de las asociaciones charras, se destaca la semejanza en la vestimenta de Los Reyes de Guadalajara con este. El sombrero es la ausencia más notable.

En la charrería el traje de gala, de acuerdo con Chávez (1991), se compone de sombrero fino de fieltro o pelo; camisa blanca o de color con cuello pegado y volteado; chaqueta con broche al pecho y tres mancuernas por cada manga, tela casimir o gamuza; botines color café o bayo, estilo charro; Corbata, comúnmente llamada moño, entre los mariachis, que generalmente es una fajilla de tela; el cinturón debe ser bordado en pita; pantalón liso o adornado, botonadura completa de plata, tela casimir o gamuza. Generalmente este traje no se acostumbra usarlo en faenas, aunque si se puede.

Los Reyes de Guadalajara seguirían aumentando su indumentaria. La fama obtenida en los medios audiovisuales incrementaría su trabajo, por ende su poder adquisitivo. El vestuario sería necesario para su continua participación en los medios audiovisuales, giras y acompañamientos.



*La Figura 21* muestra al mariachi Los Reyes de Guadalajara con un traje de media gala cerca de 1963. Aquí ya aparecen con sombreros. Es una muestra más de a semejanza del traje de mariachi al traje charro.

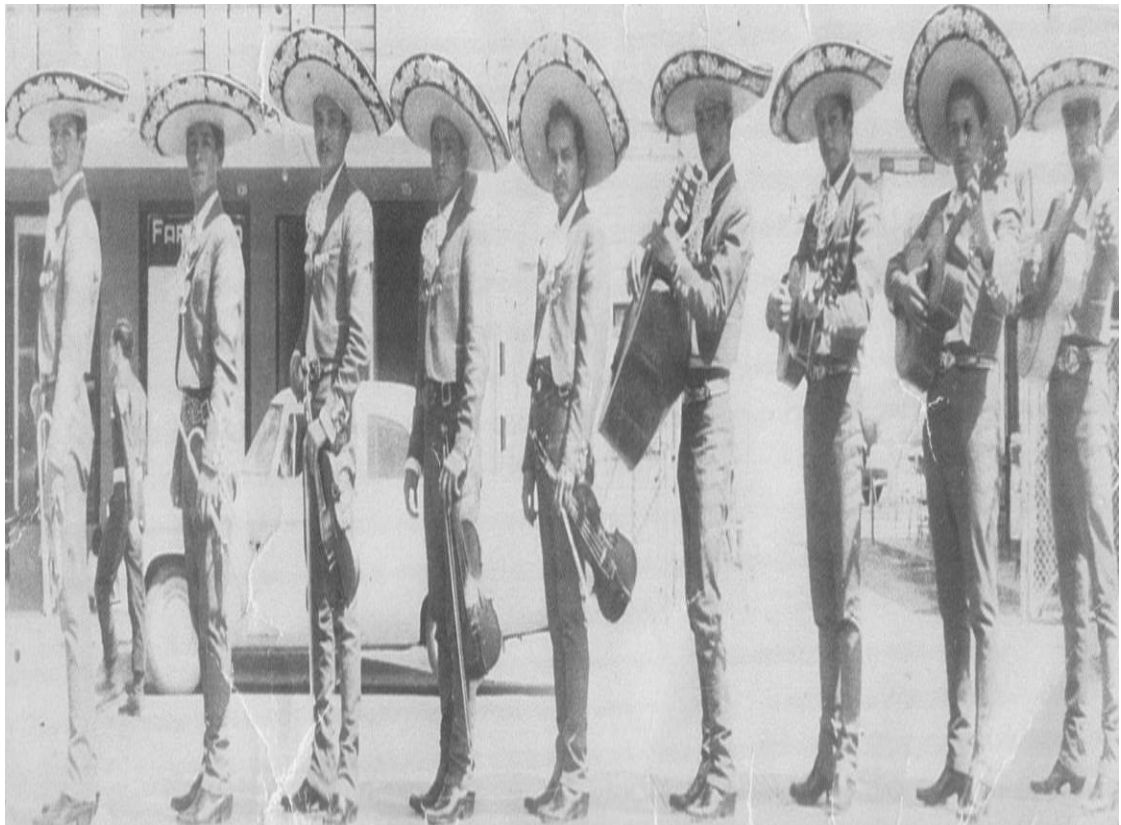


**Figura21. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. Cerca de 1964. Colección de la Familia Puente Hernández.**

El traje de media gala, en la tradición charra y de acuerdo con Chávez (1991), se compone de sombrero liso de fieltro o palma; camisa blanca o de color serio con cuello

pegado y volteado; chaqueta con broche al pecho y tres mancuernas por cada manga, es de tela o gamuza; botines color café o bayo, lisos y estilo charro; Corbata (moño) que es una fajilla de tela; cinturón debe ser bordado de pita; pantalón liso o adornado, botonadura completa de plata, tela casimir o gamuza. Este traje es usado en las competencias.

En la *Figura 22* podemos ver al mariachi Madrid. Este grupo trabajaba de *planta* en el restaurante “Madrid” en los sesenta, por eso el nombre. A Elías López Barajas, propietario del restaurante, le gustaba la pulcritud en sus empleados, incluyendo los mariachis. Se puede apreciar un traje de gala sin botonadura. Esta mejora en el aspecto de la vestimenta se vendría presentando en los mariachis locales como una constante.



**Figura 22.** Mariachi Madrid. Cerca de 1961. Colección de Javier Esquivel.

En 1968 el mariachi Cuauhtémoc se crea. *La Figura 11* muestra a este grupo cerca del año en que se creó, se puede apreciar que los trajes no son iguales. Algunos cuentan con broche en su chaqueta otros no, los pantalones no tienen botonadura. El inicio de un grupo no fue nada fácil. Para los siguientes años el mariachi Cuauhtémoc repuntaría en el tema de la indumentaria.

Una de las referencias en indumentaria obviamente era la del mariachi Vargas de Tecalitlán. Este grupo aparecía en sus LP de “Valses mexicanos” (1961), “Danzones” (1964), “Sones de Jalisco” (1965), “Poeta y Campesino” y “La nueva dimensión” (1968), con trajes de gala y un cachiruleado<sup>6</sup>. Los trajes de gala en colores discretos, el cachiruleado era entre un amarillo, o mostaza, con negro.

Los colores verdes, grises, negros y cafés, predominaban en los trajes de mariachi en esa década, los sesenta. Hacia el final de ésta el mariachi Los Reyes de Guadalajara tenían un traje de gala color negro con botonadura de leones y un traje de media gala color verde olivo.

El sastre especialista en trajes de charro de la ciudad todavía era Alberto Vega “El Dientes”. Contaba con trayectoria desde la década de los cincuenta. Tenía mucho trabajo ya que había en la ciudad varias asociaciones de charros como la “Del Valle”, “Santa Engracia”, “El Huajuco” y “El Realito”; Tenía pedidos que llegaban desde Estados Unidos; además, hacía trajes para mariachis locales. Los mariachis dejaron de buscarlo cuando empezó a aumentar el precio de los trajes. El éxito de su trabajo en los

---

<sup>6</sup> Consulta de trajes charros realizada en Sastrería Escamilla <http://www.sastreria-escamilla.com.mx/>

Estados Unidos hizo que se inclinara a trabajar con pedidos de aquel país y solventar solamente las solicitudes locales o nacionales que cubriesen la cuota requerida.

Las botonaduras se conseguían todavía con los dos plateros conocidos entre los mariachis. Gerardo Olvera, un platero que estaba muy relacionado con el gremio del mariachi, y Andrés, de la colonia Independencia. Aquí es donde más acudían los mariachis. Otra forma de conseguir la botonadura era comprándola en la Ciudad de México.

El ímpetu que tenían los integrantes del mariachi Cuauhtémoc por diferenciarse de los demás grupos, y específicamente de Los Reyes de Guadalajara, los llevó a imponer ideas que a la postre los demás grupos seguirían. José Reyes, actual representante del mariachi Regiomontano, recuerda: “El primero que se empezó a vestir más constantemente fue el Cuauhtémoc” (José Reyes, comunicación personal, 9 de abril del 2012). Ricardo Raigoza complementa:

El mariachi Cuauhtémoc impuso el traje todos los días. Nosotros salíamos con un traje que se usaba entre semana. Era combinado, un gris con verde y no tenía gala, pero el chiste era salir con el traje charro. Salíamos con ese traje y ese era para salir, como dice uno, a buscar el trabajo ahí en el lugar. Si había trabajo de compromiso [previamente agendado] pues usábamos el traje de gala. El traje de gala era un traje azul marino con botonadura de plata completo, chamarra blanca, se combinaba con chamarra blanca o lo combinábamos con una chamarra de gamuza. (Ricardo Raigoza, comunicación personal, 9 de abril del 2012).



**Figura 23. Mariachi Cuauhtémoc. 1974. Colección de Julio Pérez.**

El vestuario de los mariachis locales en la década de los setenta se vio influenciado tanto por artistas que venían a presentarse en la ciudad como por mariachis foráneos en los medios audiovisuales, además de las mismas tendencias de la década. Todo en busca de diferenciarse de los demás grupos locales. Ricardo Raigoza, quien ingresó al mariachi Cuauhtémoc en 1969, comenta:

Más que nada por el traje. La continuidad del traje [impuesta por el mariachi Cuauhtémoc]. Entonces ya llega un momento en que los mismos compañeros empiezan a ponerse el traje. Entonces como ellos no tenían más que el traje negro, pues empezaron a usar su traje negro y luego ya se mandaron a hacer otro color. Entonces de ahí empiezan los colores. Aquí en Monterrey, empiezan los diversos colores para

diferenciar un grupo de otro. (Ricardo Raigoza, comunicación personal, 9 de abril del 2012).

Lo que comenta Ricardo Raigoza de que “ellos no tenían más que traje negro” es referente al grueso de los mariachis del *Fornos*. Obviamente esto también era común en la plaza *El Nacional*.

Por otra parte, los colores pasarían de ser oscuros a otros más claros, hasta llegar a unos más llamativos. Jesús Dueñas, violinista foráneo que llegó a Monterrey en los años sesenta, recuerda que en el mariachi Tolteca llegaron a tener un traje color guindo y otro amarillo.

Dueñas llegó a ver un traje verde y otro rosa con el mariachi Latino. Refiriéndose al mariachi Regiomontano dice: “Hicimos los trajes esos, unos trajes color verdecito así, combinados con gamuza café ¡feos! pero yo siempre he dicho, un traje de esos ¡solo! se ve feo pero ya ves toda la bolita bien formadita” (Jesús Dueñas, comunicación personal, 10 de abril del 2012).

En la *Figura 24* aparece el mariachi Tolteca con la cantante Angélica María cerca de 1975. En el documento original se aprecia un traje de gala color azul celeste, la camisa color rosa mexicano, cinturón sin bordado de pita, botonadura completa, ausencia de sombrero y corbata de bozalillo. El uso del cabello largo en esa época también se vio en los mariachis. Jesús Dueñas comenta acerca de la indumentaria:

Era el vestuario que teníamos. Cada traje tenía su camisa. A veces le poníamos un cordoncito bonito como corbata. Y luego, a veces le poníamos adornos de las cortinas, pero bien hehecito, bien bonito. Todo eso eran cosas nuevas que sacaban.

Como había trabajo y se veía bonito, la gente te copia. (Jesús Dueñas, comunicación personal, 10 de abril del 2012).



**Figura 24.** Mariachi Tolteca con Angélica María. Cerca de 1975. Colección de Jesús Dueñas.

En esta década de los setenta hubo un gran auge por los trajes chinacos en los mariachis locales. Este tipo de traje había sido usado por Jorge Negrete en la película “Historia de un gran Amor”, de 1942 (Moreno, 2008). Un grupo vocal que surgía a nivel nacional a finales de los sesenta se hacían llamar “Los Chinacos” y vestía precisamente ese tipo de trajes.

Hay dos versiones acerca del grupo local que puso de moda los chinacos en esa década. José Esquivel comenta esta primera versión:

Vino un grupo de voces de allá de México, se llamaban Los Chinacos. De hecho, me parece que sacaron una moda un mariachi que después ya se llamaba mariachi Cocula [anteriormente Los Halcones], ellos sí se empezaron a vestir unos trajes de chinacos. (José Esquivel, comunicación personal, 7 de febrero 2013).

La segunda versión es la aportada por Jesús Dueñas:

Se me hace que fue el Cuauhtémoc el primero que saco unos chinacos cafés. Enseguida El Tolteca con unos guindos y luego los del mariachi Cocula, pos' ya empezaron. El traje chinaco es menos bromoso que el charro, es más cómodo, casi particular. (Jesús Dueñas, comunicación personal, 10 de abril del 2012).

Pedro Rodríguez, “El Venado”, entonces representante del mariachi Cuauhtémoc, había regresado a la ciudad de Monterrey al final de los sesenta después de haber trabajado en la ciudad de México. Quizá observó en aquella ciudad algún espectáculo que le daría la idea de hacer unos trajes chinacos con el mariachi Cuauhtémoc. El mariachi que tuvo más trajes chinacos en los mariachis locales fue el mariachi Cocula, con un total de cinco a seis.

En la *Figura 25* aparece el mariachi Tolteca vistiendo un traje chinaco color amarillo con café oscuro, camisa color café oscuro, faja a la cintura, hay ausencia de sombrero. Aquí se aprecia la corbata de la que hacía mención Jesús Dueñas cuando dice “a veces poníamos adornos de las cortinas [como corbatas]”. En la *Figura 26* aparece el mariachi Regiomontano, de Pedro Rodríguez y José Reyes, en un programa televisivo cerca de 1976. Visten un traje chinaco color beige con café oscuro, el cual se puede apreciar completo; hay ausencia de sombreros y corbata; camisa blanca de cuello



volteado; botines y faja cafés. A diferencia del traje de gala este traje chinaco no ocupa botonadura de plata, lo que indudablemente baja el costo final del traje.



**Figura 25.** Mariachi Tolteca con la cantante Lola Beltrán y el arreglista Rigoberto Alfaro. Cerca 1975. Colección de José Reyes.

Otro tipo de traje que se acostumbraba en grupos de esa época era el traje cachiruleado.<sup>7</sup> En la *Figura 27* se ve al mariachi Regiomontano hacia finales de los setenta. Visten en traje cachiruleado color azul marino o gris con azul marino; botonadura completa; camisa azul marino; botines blancos, algo poco usual en esa

---

<sup>7</sup> Consulta de trajes charros realizada en Sastrería Escamilla <http://www.sastreria-escamilla.com.mx/>

época y ajeno a la costumbre charra; corbata de tela; cinturón de hilo; la ausencia sigue siendo el sombrero.



**Figura 26.** Mariachi Regiomontano en programa de television. Cerca de 1976. Colección de José Reyes.

En los grupos del *Fornos* se seguían utilizando los trajes campiranos, conocidos también como camisolas, entre los mariachis. Ahí comenzaron los trajes “combinados”. En el mariachi se le llama “combinados” a los trajes de gala que tienen diferente color en el pantalón y la chaqueta. Generalmente es pantalón negro y chaqueta blanca.



***Figura 27.*** Mariachi Regiomontano en las afueras del palacio municipal de Monterrey. Cerca de 1976. Colección de José Reyes.

La *Figura 28* nos muestra al mariachi Los Reyes de Guadalajara con el traje “combinado”. Podemos ver la botonadura completa, botines negros, camisa blanca, chaqueta blanca, pantalón negro, ausencia del sombrero y una corbata que los mariachis llaman “de bolitas”. Esta corbata se puede apreciar mejor en la *Figura 31* Mauro Carrilo. Un rasgo que aparece en esta *Figura 28* es el uso de faja por encima del cinturón. Faja que se hace presente convencionalmente en el traje charro. José Esquivel recuerda que tomaron la idea de la faja al ver un grupo que visitaba la ciudad.



**Figura 28. Mariachi Los Reyes de Guadalajara con traje “combinado”. Cerca de 1970. Colección de la Familia Carrillo Montoya.**

En las siguientes Figuras aparece el mariachi Los Reyes de Guadalajara vistiendo trajes que no tenían relación con el traje de charro. En la *Figura 29* aparece el grupo con un traje más casual. El sombrero, botonaduras, corbata, camisa y cinturón, comunes en el traje de gala, están ausentes. Solo los botines se mantienen en este atuendo. En la *Figura 30* aparece el mismo grupo con un traje llamado “coordinado”. Este se conseguía en las tiendas de ropa casual. Una anécdota que le pasó a este mariachi fue que asistieron a una charreada vistiendo el traje coordinado y el cliente, un hombre de charrería, les dijo que de ninguna manera les permitiría tocar con esa indumentaria. No importó que fuera un grupo destacado, consideró necesario el traje de

charro. José Esquivel, ex trompetista de Los Reyes, recuerda que fueron muy criticados por la clientela y por sus compañeros con este traje “coordinado”. El traje coordinado solo mantenía los botines, cinturón y camisa blanca, del traje de gala.



**Figura 29. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. Cerca de 1970. Colección de la Familia Carrillo Montoya.**

Ya esa década de los setenta los mariachis locales más organizados se hacían sus trajes con el sastre Julio Escamilla, quien venía desde la ciudad de México a tomar medidas. Los demás grupos empezaban a buscar otras opciones más económicas, ya que el sastre local y especialista en trajes charros, Alberto Vega, había encarecido su trabajo. Sastres ajenos a la hechura de trajes de charro empezarían a probar suerte, muchas veces por iniciativa de los propios mariachis.



**Figura 30. Mariachi Los Reyes de Guadalajara con traje “coordinado”. Cerca de 1970. Colección de la Familia Carrillo Montoya.**

La tienda “La Casa del Charro y El Vaquero”, que se ubicaba en la calle Zaragoza en el centro de Monterrey, ofrecía todo lo necesario para vestimenta de charro. Los mariachis recuerdan haber acudido poco a ella ya que consideraban que los precios eran elevados.

Mario Puente “El Gorgus”, músico originario de San Luis que había llegado a Monterrey en 1950, emigraba en el 1965 a la *plaza Garibaldi* en la ciudad de México. Además de trabajar como mariachi, hizo contacto con plateros, sastres y lauderos. A su regreso a Monterrey se encargó de conseguir cuerdas para diferentes instrumentos, botonaduras, trajes, gabanes, sombreros e instrumentos. Daba el servicio de envío de

botonaduras para su limpieza y compostura. Hacía corbatas (moños), talis y cinturones. Con esto los mariachis locales tenían más opciones de compra. Llegó a tener ventas en los Estados de Coahuila y Tamaulipas.

La indumentaria en los mariachis organizados llegó a ser una de las claves para que el mariachi fuera más apreciado por la sociedad. Algunos, en su afán de diferenciarse, cayeron en prácticas que fueron criticadas, pero esa era la tendencia.

### **3.11 Arreglistas y compositores; Discografía y concursos**

Las actividades como hacer arreglos musicales y componer se hicieron presentes en algunos músicos de los mariachis locales en la época del *Fornos*. No se tiene información de algo parecido antes de esta *plaza*. Estas actividades se llevaron a cabo de manera formal o informal. Eran formales cuando se hacían arreglos o composiciones por encargo, cuando son hechos con el fin de participar en algún concurso o para ensayarse con algún grupo. Son informales cuando se hacen por gusto personal o cuando son elaborados en un *ensayo* de un mariachi y con la participación grupal. Algunas de estas composiciones harían eco en concursos locales y nacionales, así como también en grabaciones discográficas.

Dentro de la actividad de hacer arreglos hay que recordar que en la época del *Fornos* el repertorio que estaba disponible en discografía se sacaba generalmente de oído o “de oreja”, aunque no era común contar con partituras. Muy pocos mariachis sabían leer música, éstos acostumbraban ir a las victrolas de las cantinas y bares para poner las canciones que iban a *ensayar*, los grupos más organizados ya tenían sus victrolas en sus *cuartos*. Se trataba de tocar lo más parecido a lo que estaba grabado en

el disco. En el caso de que tuvieran que *ensayar* una canción, de la cual no se tuviera el disco o no se encontrara aun grabada con mariachi, se *ensayaba* en el grupo con la aportación de ideas de la mayoría o todos los integrantes. De esta manera las aportaciones hechas por mariachis en una canción acababan como arreglos musicales informales, los cuales generalmente pasaron desapercibidos y se perdieron al paso del tiempo ya que no se escribían partituras. Mayormente esto es lo que prevaleció en los grupos de mariachi.

De los mariachis que han fungido como arreglistas formales y que se tiene referencia de su trabajo son Francisco Venegas, José Esquivel, Trinidad Barrios y Marcial Puente. Aunque habría que reconocer que hay discos donde aparece el nombre del mariachi como encargados de los arreglos. Todos iniciaron en la época del *Fornos* (Ver APENDICE A).

A continuación menciono brevemente el que hacer de cada músico arreglista. Nacido en 1947 en la ciudad de Aguascalientes, y de familia de violinistas, Francisco Venegas Bautista llegó a Monterrey en 1965. En esa primera estancia en la ciudad llegó a trabajar al restaurant “Regio”. Era integrante del conjunto de violines “Los Gitanos”, quienes venían a trabajar al restaurante en invierno. Un año más tarde regresó él solo y comenzó a trabajar en agrupaciones locales. En 1968 entró al mariachi Los Reyes de Guadalajara. Ahí comenzó a distinguirse por sus adornos “diferentes” ya que tenía influencias musicales ajenas al mariachi. Participó como arreglista en el grupo y posteriormente en grabaciones. En el disco *Mauro Carrillo interpreta a María Cristina* participó como arreglista. Sus manuscritos ya no existen, los tiró cuando consideró que nadie se interesaría por ellos.



Trinidad Barrios nació en Sombrerete, Zacatecas, en 1949. Fue miembro de una familia de mariachis que decidió emigrar a la ciudad de Monterrey. En esta ciudad fue donde comenzó sus estudios musicales de trompeta y armonía, con Pedro Cortines. En la ciudad de México estudió trompeta con los maestros Luis Fonseca y Roberto Blanco. Sus arreglos se tocaron en varios mariachis de la localidad, de los que destacan Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc, ambos de Monterrey; mariachis de las ciudades de Huston y McAllen, donde “Trini” laboró, también los tocaron. El trabajo realizado por Trinidad Barrios, quien falleció en la ciudad de Monterrey en el año 2004, consta de numerosas transcripciones y arreglos.

José Esquivel nació en el municipio de Ojocaliente, Zacatecas, el 13 de agosto 1946. En su tierra natal comenzó a tocar trompeta y estudiar solfeo. Tras haber formado un mariachi en Ojocaliente, Zacatecas, emigró con esta agrupación a la ciudad de Monterrey en 1961. Ingresó al mariachi Los Reyes de Guadalajara cerca de 1965 y estuvo con ellos hasta los noventa. Participó en grabaciones desde los setenta y llegó a grabar con el mariachi Nuevo Tecalitlán como trompetista emergente. Desde esa década de los setenta comenzó a relacionarse en el ambiente de las grabaciones, llegando a ser la máxima referencia de este tema en las décadas posteriores. Sus arreglos han quedado grabados en varias producciones discográficas, en las cuales rara vez se le da crédito. Actualmente sigue activo en las grabaciones.

Marcial Puente, nacido en el Estado de San Luis Potosí en 1942, emigró a la ciudad de Monterrey en 1957. Ingresó a la Escuela de Música de las calles 15 de mayo y Emilio Carranza en 1963, de la cual desistió. Dos años más tarde emigró a la Ciudad de México donde trabajó con diferentes grupos obteniendo más experiencia. “Me

marché de Monterrey en busca de algo mejor, porque aquí alrededor, no había quien me dijera” (Puente, 1994). Sus arreglos se tocaron por varios grupos locales y específicamente el mariachi Cuauhtémoc tenía sus arreglos en gran parte de su repertorio. Alguno de sus arreglos actualmente (2014) se siguen tocando, aunque la manera de transmisión es más oral ya que no hay muchas partituras disponibles. Las grabaciones y partituras existentes difícilmente se pueden conseguir entre los mismos mariachis.

El trabajo de los arreglistas locales ha sido generalmente desdeñado por los mismos mariachis de la ciudad. En la discografía que se ha obtenido de los mariachis locales pocas veces mencionan a quien hizo los arreglos. No se tienen archivos de los arreglos hechos por los mariachis locales, solo el trabajo de Trinidad Barrios es el que ha perdurado gracias al cuidado de su familia.

Los mariachis compositores que han podido destacar en el medio local, y hasta nacional, lo han hecho a través de los concursos. Estos compositores han sido Marcial Puente y Toribio Moreno. Marcial Puente participó en un concurso de compositores cerca del año 1971, del cual no se tienen más referencias que saber que el certamen lo ganó “Chago” Morales con “Socorro, Socorro”, Marcial participó con “Te tengo que olvidar” (Puente, 1994).

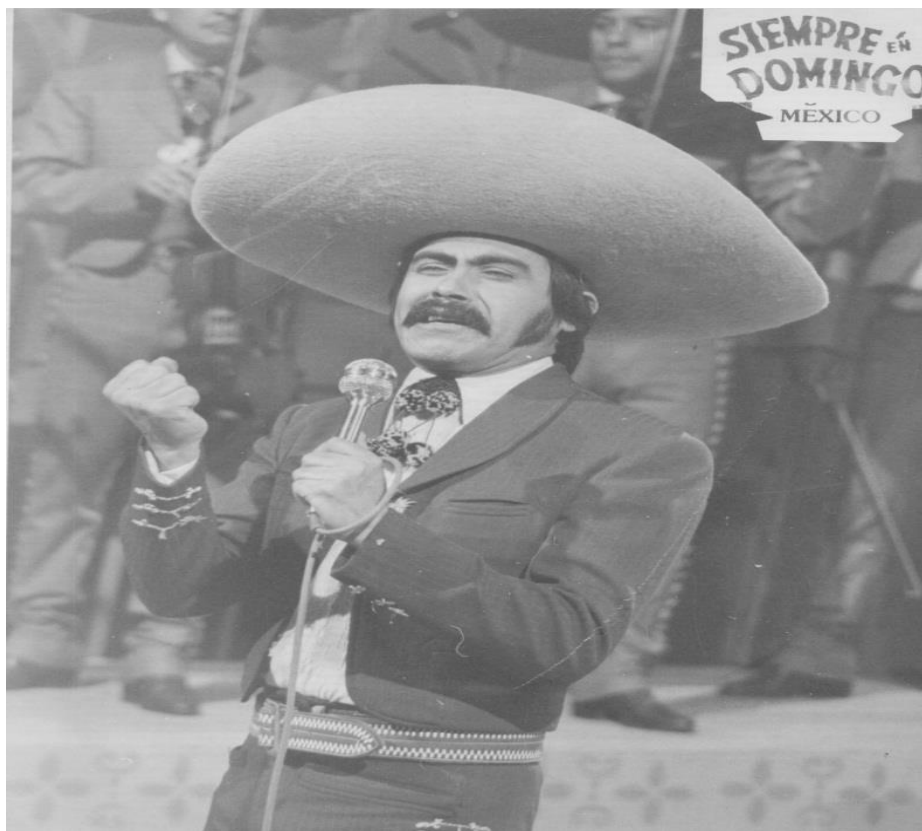
En 1971 se llevaba a cabo el Festival de la Canción Norteña en la ciudad de Monterrey. En la semifinal del 29 marzo calificaban Mauro Carrillo y el mariachi Los Reyes de Guadalajara interpretando “Rendido corazón”, de Narciso Pérez. En segundo lugar hubo un empate entre las cantantes de Olivia Campos y Laura Alicia quienes

interpretaron “Embárgame a mí”, de Rogelio Serrano, y “Flor de palma”, de Abelardo Leal, respectivamente (El Norte, 1971).

En 1979 surgía el 1er Festival Nacional de la Canción Ranchera donde Raúl Velasco fungió como director general, productor y conductor. Este festival se llevó a cabo en la ciudad de México y se transmitió por el canal 2 de televisión a nivel nacional y fue transmitido a los Estados Unidos por la cadena Univisión. El premio para el primer lugar constaba de los siguientes estímulos: “Premio presidencial” que otorgó el entonces presidente Lic. José López Portillo; 100 mil pesos en efectivo, medalla de oro y diploma que la cadena Televisa aportó; y la grabación de un LP con las diez obras finalistas (Inclán, 1979).

Marcial Puente participó con su composición “Los Dos Galleros” que fue interpretada por el cantante y guitarrista de Los Reyes de Guadalajara, Mauro Carrillo; los arreglos estuvieron a cargo del ex guitarrista del mariachi Vargas de Tecalitlán y reconocido arreglista Rigoberto Alfaro. El acompañamiento estaría a cargo del mariachi Vargas de Tecalitlán.

Marcial contaba ya con experiencia de hacer arreglos y componer; Mauro era muy reconocido en Monterrey gracias a su voz y carisma. En la primera de cuatro eliminatorias “Los Dos Galleros” fue elegida como finalista, pasó empatada con otra en primer lugar. En la final esta obra quedaría fuera de los tres primeros lugares. Solamente ganaría Rigoberto Alfaro el premio al mejor arreglo. “Los Dos Galleros” se grabaría en el LP del festival junto a las demás finalistas.



**Figura 31. Mauro Carrillo en el 1er Festival Nacional de la Canción Ranchera de 1979.**

**Colección de la Familia Carrillo Montoya.**

En 1980 habría otro concurso en CEDECO (Centro de Desarrollo Comunitario) de la ciudad de San Nicolás de Los Garza, Nuevo León. Marcial Puente participó con “Sol de mi tierra” y “Canta, canta”, interpretadas por la cantante local “Laura Alicia”, Laura Alicia Gutiérrez; y su hermano “Jaime Duarte”, Jaime Gutiérrez; respectivamente. “Canta, canta” quedaría en tercer lugar.

Las grabaciones discográficas fueron un tema común en el Monterrey de la época del *Fornos* (1961-1984). Por medio de éstas músicos de mariachis o mariachis completos, arreglistas y compositores, dejarían plasmado su trabajo. Parte de esta discografía se ha conservado entre los mismos mariachis.

La participación que tenían en las grabaciones fue una forma de tener ingresos extras al trabajo habitual. Algunos se especializaron en ello y acabaron por ser quienes contactaban a compañeros o grupos para realizar dichas grabaciones.

En un recorte de periódico que tiene la familia Carrillo Montoya (Inicia Imelda Miller una nueva etapa en su carrera), en el cual se eliminaron los datos referenciales, se menciona que Monterrey contaba con los mejores estudios de grabación de la república en esos años. No era casualidad que el mariachi Nuevo Tecalitán viniera desde Guadalajara a grabar sus discos o que la cantante Imelda Miller, ganadora en el festival OTI, decidiera grabar aquí. A continuación se describe la discografía de mariachis locales encontrada en esta investigación, la cual ejemplifica la actividad discográfica local de aquellos años.

Los cantantes locales, que generalmente eran acompañados con acordeón y bajo sexto, acostumbraban incluir algunos temas con mariachi en sus producciones. José Esquivel “La Cotorra” grabó por primera vez con “Poncho” Villagómez y los Coyotes del Rio Bravo. El mariachi Los Reyes de Guadalajara grabó dos temas con Pedro Yerena. Más cantantes comenzarían a acompañarse con mariachi.

Con la compañía discográfica DLV (Discos Larga Vida) se grabaron discos donde se requirió el mariachi. “Peor que la muerte” fue un LP grabado por Catarino Leos quien fue acompañado por el mariachi Regiomontano, de Pedro Rodríguez. El cantante Mario Saucedo grabaría dos LP, “Mario Saucedo con el mariachi Regiomontano de Pedro Rodríguez” y “Mario Saucedo con el mariachi de Pedro Rodríguez”. Ambos fueron grabados por el mariachi Cuauhtémoc. Pedro Rodríguez

por una razón crediticia había creado este nombre de mariachi Regiomontano. En la otra producción se incluyó la composición “Palomita blanca” de Marcial Puente.

Los LP “Juan Picasso y sus canciones” y “Más allá del sol” (1982) fueron producidos por Juan Picasso. Producciones Picasso se encontraba, quizá aún existe, en la ciudad de Corpus Christi en el Estado de Texas, Estados Unidos. En la primera producción aparece como autor de todos los temas Juan Picasso, en la segunda producción hay varios autores. En ambas producciones los arreglos y acompañamiento estuvieron a cargo del mariachi Los Reyes de Guadalajara, de Teodoro López Sánchez. Estos discos se grabaron en los estudios Disco Rey, del arquitecto Lozano, que se encontraban cerca del Club de Leones “Gonzalitos” en la ciudad de Monterrey.

Las grabaciones no solo eran con cantantes locales, como lo vimos en el caso de Juan Picasso. José Esquivel, ex trompetista de Los Reyes de Guadalajara, nos comenta:

De allá de los Ángeles, y habiendo buenos mariachis allá en los Ángeles, venían conmigo. Venían conmigo y me mandaban los casetes y nosotros aquí, entre todos, hacíamos los arreglitos y todo. Ya los grabábamos y se los mandábamos. Mandábamos las pistas. (José Esquivel, comunicación personal, 7 de febrero 2013)

La calidad y el costo de las grabaciones con mariachis de la ciudad de Monterrey, en el caso de producciones extranjeras, debió ser redituable. Aun así se destaca que seleccionaran a mariachis locales en vez de contratar a mariachis de las ciudades de los Ángeles, la Ciudad de México o Guadalajara.

Rancho motel “Los Magueyes”, situado en Saltillo Coahuila, patrocinó un LP que serviría como un obsequio para sus huéspedes. El intérprete fue Jorge Masso, el

acompañamiento se hizo por el mariachi de Pedro Rodríguez. El mariachi que muy probablemente grabó fue El Cuauhtémoc y debió grabarse al inicio de los ochenta.

Amparo Arvizu Muñoz, “La voz ranchera del Valle de Mesilla”, grabó un LP en los Estudios Cadena, producido por discos Muñoz, de Alberto Muñoz. El ingeniero de grabación fue Héctor Cadena y el acompañamiento fue del mariachi Los Reyes de Guadalajara. Estos estudios quedan en la Colonia Obispado, actualmente inactivos.

Memo Records, de Memo Villarreal, produjo el disco de Imelda Miller con mariachi. Este se realizó en 1978 bajo el sello de CBS. El grupo que acompañó a Imelda fue el mariachi Los Reyes de Guadalajara. Este material se grabó en los estudio de la estación radiofónica Radio Alegría, de la avenida Madero en el centro de Monterrey. En el recorte de periódico, del que antes mencioné que no tiene referencias y que es de la colección de la familia Carrillo Montoya, se destaca:

Para la grabación de este disco se escogió la ciudad de Monterrey ya que es la preferida de Imelda por el cálido recibimiento que ha tenido del público en sus actuaciones en esta ciudad y por tener con (sic) los mejores estudios de grabación con que cuenta la república mexicana y por el indiscutible mariachi Los Reyes de Guadalajara los cuales realizan el acompañamiento en esta grabación. (Inicia Imelda Miller una nueva etapa en su carrera).



**Figura 32. Fotografía de recorte de periodico donde aparece Imelda Miller con el mariachi Los Reyes de Guadalajara, 1978. Colección de la Familia Carrillo Montoya.**

Los mariachis locales participaron en las grabaciones como acompañamiento, el mariachi Cuauhtémoc sería el primero en realizar una grabación como artista principal. El LP “El gran mariachi Cuauhtémoc, de Pedro Rodríguez” se grabó con discos Musart en 1975. Hubo más grabaciones de este mariachi como artista principal, lamentablemente no se ha tenido acceso a los LP originales.

Hacia el final de los sesenta e inicio de los setenta el mariachi Nuevo Tecalitlán venía a grabar a los estudios Cadena periódicamente. En la discografía del mariachi Nuevo Tecalitán, que se grabó en esa época, se puede corroborar a José “Pepe” Martínez como representante, SonoMex como sello discográfico y José Luis Torres



como productor. “Valses mexicanos” (1969). Al inicio de los setenta solo se agregaba a Juan González como representante, junto a José “Pepe” Martínez. Estos datos aparecen en “Valses del México Romántico” (1970), “Pasos dobles” (1971), “México en Polka” (1972), “Mas polkas” (1972), “Internacional vol. 2” (1972). En parte de estas producciones aparece la foto del Nuevo Tecalitlán en la portada o en la contra portada.<sup>8</sup>

Hacia finales de los setenta e inicio de los ochenta aparecían más discos del Nuevo Tecalitlán con el productor José Luis Torres y el sello SonoMex. “Cumbia Árabe” (1978), “Bailes regionales” (1979) y “Sones Jaliscienses” (1982). En estos últimos discos ya no aparece el nombre del representante ni las fotos del mariachi. Hay versiones que apuntan a grabaciones hechas por mariachis locales bajo el nombre de mariachi Nuevo Tecalitlán. Ricardo Raigoza comenta:

Hicimos varios discos con el nombre de mariachi Nuevo Tecalitlán o algo así, con el señor Juan Torres. Así se llama el productor, creo, Juan Torres, pero no me acuerdo en que marcas. Estos los hacíamos aquí en estudios Cadena, si, en Cadena, ahí hacíamos esas producciones. Y a nosotros el que nos pagaba era un señor que se llamaba Juan Torres. El grabó mucho con el mariachi Nuevo Tecalitlán y luego ya empezó a grabar con nosotros. Hicimos como unos diez o doce LP's pero no te sé decir cómo se llamaron ni nada, porque nunca pedimos un disco de muestra o algo. (Ricardo Raigoza, comunicación personal, 9 de abril del 2012).

El productor que se refería Ricardo Raigoza es a José Luis Torres. Jesús Dueñas, quien participo en ellas, complementa:

---

<sup>8</sup> Consulta discográfica hecha a la colección del Mariachi Nuevo Tecalitlán en Guadalajara, Jalisco, con el apoyo del Sr. Ángel Martínez, actual representante del mariachi.

Aquí tengo discos que grabamos nosotros aquí [en Monterrey] y luego le ponía [José Luis Torres] el nombre del Nuevo Tecalitlán. Digamos un LP de puras cumbias con el nombre ellos, le ponían Nuevo Tecalitlán. Luego uno de puros valeses con el nombre del Nuevo Tecalitlán. (Jesús Dueñas, comunicación personal, 10 de abril del 2012)

Julio Pérez, quien participaba en las grabaciones, recuerda que también llegó a grabar y que esos discos salían con el nombre de Nuevo Tecalitlán: “Las *bolitas* que hacía José Esquivel [para grabar] les ponía nombres como Los Cardenales, mariachi Nuevo Tecalitlán y otros que sabe qué. Total que le ponía distintos nombres a las *bolitas* que hacía para grabar” (Julio Pérez, comunicación personal, 11 de abril del 2012).

Todo parecía indicar que parte de la discografía que se realizó a finales de los setenta e inicio de los ochenta con el nombre del mariachi Nuevo Tecalitlán, con el sello SONOMEX y la producción de José Luis Torres, fue hecha por mariachis de Monterrey. Esta versión fue confirmada por José Esquivel “La Cotorra”, referencia principal de grabaciones de mariachi en Monterrey. Ya que él participó en ellas.

Los mariachis locales fueron contratados para hacer grabaciones solamente, después no podían creer que sus grabaciones aparecieran con el nombre de mariachi Nuevo Tecalitlán. Más allá de señalar al autor principal de este hecho, esta acción muestra el nivel musical de los mariachis del *Fornos*, ya que hasta el momento pocas escuchas de estos discos LP han podido reconocer si es o no el auténtico mariachi Nuevo Tecalitlán.

Otros estudios de grabación donde acostumbraban participar los mariachis locales eran estudios PIPSA (del canal Doce), los estudios de grabación de Vianey Valdez, los estudios de grabación de Jesús Ayala, los estudios de grabación de DISA (Discos Sabinas, antes discos Fama) y los estudios de grabación de discos Modernos.

## **CAPITULO 4**

### ***NUEVAS PLAZAS (1984-2000)***

Este capítulo aborda la historia social del mariachi en Monterrey entre el año 1984 y el año 2000. Este espacio temporal lo he denominado *Nuevas Plazas* obedeciendo al considerable surgimiento de espacios de reunión laboral, acontecimiento que indudablemente trastocó el quehacer de estos músicos folclóricos, con respecto a la época anterior. La dispersión del gremio se acrecentó en estos años.

#### **4.1 Ubicación geográfica y contexto**

En este espacio temporal el Estado de Nuevo León siguió incrementado su área metropolitana. En 1988 se incorporan a la metrópoli los municipios de García y Juárez. La incorporación de más municipios buscaba el alivio a la densificación excesiva (Pozas en Ribeiro y Zúñiga, 1990 p. 20). Se acentuaban los problemas de vivienda,

transporte, servicios y más. La migración seguía jugando un papel importante. El gobernador del Estado era Alfonso Martínez Domínguez (Gobierno del Estado de Nuevo León, s.f.); la alcaldía de Monterrey era presidida por Oscar Herrera Hosking (1983-1985) (Cazares, 2012). En el país se padecían los estragos de la crisis económica del año 1982, bajo la presidencia de José López Portillo. Por otra parte, la entrada en vigor del TLC (Tratado de Libre Comercio) entre México, Estados Unidos Y Canadá, en 1994, se vio acompañada de otra crisis en la economía mexicana, el llamado “Error de diciembre”.

Los cambios en la geografía urbana de la ciudad del periodo tratado, trastocarían la tranquilidad de las *plazas*. Aunado a esto, la inmigración se siguió dando en la ciudad; además de la inestabilidad socioeconómica del país en la década de los noventa. Ambas se reflejarían en el gremio del mariachi.

Como ya se mencionó, el espacio donde se localizaba la *plaza el Fornos* desapareció para dar paso a la construcción de la Macroplaza. Los mariachis estuvieron ahí hasta que los trabajos de demolición se lo permitieron. Los músicos buscarían nuevos puntos de reunión al ver la zona destruida. Diferentes puntos de la ciudad fueron refugio para los mariachis pero muy pocos llegaron a consolidarse. Los nuevos espacios quedarían dentro de la ciudad de Monterrey.

Uno de los pocos espacios que se consolidaron fue el de la esquina de la avenida Juan Ignacio Ramón y la calle Hermenegildo Galeana. Este punto de reunión no llegó a conocerse como *plaza*, ya que las agrupaciones no *taloneaban* ahí, solo se reunían. Este espacio llegó a ser un referente entre los mariachis ya que ahí se juntaban los mariachis

más renombrados, como lo eran el Cuauhtémoc, el Regiomontano, los Dorados, entre otros. Este punto de reunión estuvo activo hasta cerca del año 2009. Aurelio Moreno comenta acerca del inicio de este nuevo punto de reunión: “Ahí nos parábamos varios grupos en la esquina, ya cuando nos corrieron del *Fornos*. Llegaban buscando a uno, ya que oían el ruido del mariachi” (Aurelio Moreno, comunicación personal, 10 de octubre del 2012). Este punto estaba a escasas cuabras del *Fornos*.

El mariachi Los Reyes de Guadalajara, después de la *plaza Fornos*, se fue a reunir a la calle Querétaro, en la colonia Independencia. Ahí tenían su *cuarto*. En los años noventa, algunas agrupaciones se reunirían en esta colonia, específicamente en la esquina de las calles Querétaro y 2 de abril. Al igual que el anterior espacio, éste solo se consideró punto de reunión y nunca una *plaza*.

Ante los pocos espacios de trabajo funcionales tras dicha demolición, hicieron que varios mariachis tomaran la decisión de ir a la *plaza El Nacional*. Este regreso al *Nacional* fue condicionado, solo podían llegar músicos y no agrupaciones completas. Antes que llegaran los del *Fornos*, nueve agrupaciones conformaban a la plaza Nacional. Felipe Acevedo comenta: “Llegaba un grupo completo y lo desintegraban; dos acá, uno allá, tres allá, para que no anduvieran completos. Esa era la regla del sindicato” (Hnos. Acevedo, comunicación personal, 24 de Mayo).

*El Nacional*, que en los cincuenta estaba en la fonda “El Conejo” y que en el setenta se cambió a la esquina de las avenidas José María Pino Suárez y Cristóbal Colón; cerca de 1982, se instaló en el Jardín municipal Cuauhtémoc, que estaba en lo que ahora es la estación del metro “Cuauhtémoc”, del sistema Metrorrey. Cabe destacar

que los mariachis que se fueron al Jardín municipal se colocaron por la avenida José María Pino Suárez, eran entre siete y ocho grupos. Ya con la llegada de músicos del *Fornos*, para 1985 también se colocarían por avenida Cuauhtémoc, ya eran cerca quince grupos. Tras las asperezas con los mariachis agremiados en Tierra y libertad (movimiento social urbano que más adelante se aborda) en la década de los noventa, quedaron definidos los nuevos límites de esta. Aunque en el oficio No. 427/90 de la Secretaría del Ayuntamiento de la ciudad de Monterrey, fechado el 17 de julio de 1990, se especifica más espacio para la *plaza El Nacional*, la realidad es que en la práctica esta comprende lo que es la acera poniente de la avenida Cuauhtémoc entre las avenidas Guadalupe Victoria y Cristóbal Colón; y la acera oriente de la avenida José María Pino Suárez, entre las mismas avenidas. La última modificación que se registró en esta *plaza* fue la construcción de la segunda línea del metro, entre 1993-94, hecho que desapareció la plaza municipal “Cuauhtémoc” y que perjudicó la labor de los músicos en esos años. Se modificó físicamente la plaza pero la colocación de los mariachis por ambas avenidas se conserva hasta estos días (2014).

Hay varias versiones en cuanto a la primera *plaza* fundada por los mariachis suscritos a la unión “Tierra y libertad”. Cabe destacar que los “tierras”, como les llaman los mariachis a sus colegas de Tierra y libertad, no le llaman *plazas* sino *bases*. La *base 1* se localiza en la acera poniente de la avenida Cuauhtémoc, entre la avenida Cristóbal Colón y la calle Reforma. Héctor Luis González “El Múcura”, actual representante del mariachi Los Halcones y uno de los fundadores de la primera *base*, cuenta que desde los setentas se ponían en ese punto intermitentemente pero que a partir de 1980 se establecieron definitivamente. Los hermanos Acevedo, Santos y Felipe,

músicos potosinos que llegaron al *Nacional* en 1970, recuerdan que fue hasta 1985 cuando tres agrupaciones se posicionaron en esa *base 1*. Por su parte, José Luis Rodríguez, músico que iniciaba en *El Nacional* en 1982 y actual representante del mariachi Los Galleros, recuerda que fue cerca de 1990 cuando se colocó un grupo en ese punto. Esto propicia un panorama incierto pero todo indica que la versión de “El Múcura” es la más acertada.

Héctor Luis comenta que la *base 2*, que está en la acera poniente de avenida Cuauhtémoc entre las avenidas Miguel Hidalgo y Costilla y Melchor Ocampo, se creó siete años después de la primera *base*, es decir en 1987-88. Esta información coincide con comentarios de mariachis que recuerdan haber visto mariachis en este punto hacia finales de los ochenta. La *base 3*, que está en la misma acera de la avenida Cuauhtémoc pero entre la avenida Constitución y la avenida Melchor Ocampo, comenzó en 1990. Finalmente, la *base 4* comenzó a funcionar casi enseguida de la 3. Esta fue la última *base* de los “Tierros” en el periodo investigado.

La creación de la *plaza* cetemista “Félix U. Gómez” fue resultado la creación de la línea dos del metro, Metrorrey, y el incremento de agrupaciones en *El Nacional*. La línea dos del metro comenzó a construirse en febrero de 1993 y se terminó en noviembre de 1994 (Gobierno del Estado de Nuevo León, s.f.). Al ver que no se podía laborar ahí, las agrupaciones tomaron varios rumbos. La mayoría, siete u ocho grupos, se fueron a la esquina de la avenida Cristóbal Colón entre las avenidas Vicente Guerrero y Benito Juárez; algunos para la calle Julián Villagrán y la avenida Francisco I. Madero; unos más para avenida Francisco I. Madero y avenida Venustiano Carranza. Tras dos años de estancia en avenida Cristóbal Colón, entre las avenidas Vicente Guerrero y



Benito Juárez, algunos grupos probaron suerte en la acera sur de la avenida Cristóbal Colón, entre avenida Félix U. Gómez y la calle Joaquín G. Leal. Cerca de 1995 esta plaza comenzó su historia.

La creación de cinco plazas fue el resultante en este periodo de *Plazas Nuevas*, 1984-2000. Incluyo la *base 1* porque esta tomó fuerza en la década de los ochenta.

## 4.2 Grupos

Las agrupaciones de este espacio temporal de *Nuevas Plazas*, también se caracterizaron por tender a ser agrupaciones organizadas. Tener una plantilla fija de músicos, tratar de *ensayar* y vestir mejor, fueron algunas de las cosas que se empezarían a enfatizar. Otras características de este periodo fueron la creciente formación de nuevas agrupaciones y el comienzo de la ausencia de grupos de gran referente.

La llegada de los músicos del *Fornos* al *Nacio* mejoraría el nivel de esa plaza. Felipe Acevedo, trompetista potosino que llegaba al Nacional en 1970, comenta: “No creíamos que ellos [los del *Fornos*] se vinieran para acá [al *Nacional*]. Ellos eran supuestamente ‘buenos’ y nosotros éramos ‘malitos’ ”. Las siete agrupaciones de dicha plaza aceptaron músicos de la plaza en demolición, al poco tiempo las agrupaciones de incrementaban a quince.

De las agrupaciones del *Nacional* que empezaron a destacar se recuerda al mariachi Azteca, agrupación que llegó a conjuntar ex integrantes del mariachi Cuauhtémoc y de Los Reyes de Guadalajara, como Jesús Dueñas, Francisco Venegas y Silvestre Maldonado. Llegaron a participar en televisión. Esta agrupación tuvo una gira a China en el año 2000.

Otra agrupación que tuvo su origen en *El Nacio* fue el mariachi San Luis, actualmente de Mario Eguia. Este grupo comenzó a perfilarse como uno de los mariachis que laboraban con frecuencia, su cartera de clientes terminó por convertirlo en un mariachi que ya no acudía a la *plaza* desde 1979. Desde 1981 participó en la televisión y poco a poco se convirtió en una de las agrupaciones con más trabajo. Este grupo aun labora y con mucha frecuencia.

Del punto de reunión que estaba en la esquina de la avenida Juan Ignacio Ramón y la calle Hermenegildo Galeana, se pueden mencionar a varias agrupaciones. Los Dorados, de Aurelio Moreno “El Borrado”, vivieron ahí sus últimos años como agrupación. Este grupo había vivido una época de oro en el *Fornos*. Aurelio no mantuvo una plantilla fija de músicos en los años noventa, ya que seguido invitaba a músicos de otras agrupaciones. Su voz potente y su carisma le acompañaron hasta el inicio del nuevo siglo. Poco después, por cuestiones de salud, tuvo que retirarse. Así se disolvían Los Dorados.

El mariachi Cocula, de los Hnos. Torres, estaba compuesto por familiares, varias generaciones lo conformaban. Esta agrupación estuvo en este punto hasta inicios de la primera década del nuevo siglo. Actualmente hijos de los fundadores mantienen activo el grupo.

Los mariachis de este punto que más destacaron en este espacio temporal fueron el Zapopan, Cuauhtémoc, Regiomontano y Jalisco. El mariachi Zapopan, de Ricardo Raigoza, se conformaba de ex integrantes del mariachi Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara y sus respectivas descendencias. Esta agrupación llegó a tener

destacadas participaciones en televisión, llegando a tocar siempre un repertorio diferente en cada visita. El grupo estuvo activo hasta finales de los años noventa. Actualmente (2014) cuenta con varios años que se volvió a formar.

El mariachi Cuauhtémoc, tuvo en esta época su última etapa destacada. Siguió participando en televisión, giras y acompañamientos. Su alto costo y su ausencia en la ciudad, debido a las giras, terminaron por mermar su cartera de clientes. Esta agrupación surgió intermitentemente en la primera década del nuevo siglo.

El mariachi Regiomontano destacó por sus acompañamientos, giras y participaciones en televisión. Esta agrupación tuvo su época dorada en este periodo. Participaban regularmente en la Expo Guadalupe (una feria anual de gran éxito en el municipio Guadalupeño) y la mayoría de los acompañamientos destacados en el Estado los realizaban ellos. Este grupo dejó la esquina de Hermenegildo Galeana y Juan Ignacio Ramón, cerca del 2009, para colocarse en *El Nacional*.

El mariachi Jalisco, que se integraba de jóvenes, logró participar en televisión y crear cierta fama. La esquina de Hermenegildo Galeana y Juan Ignacio Ramón fue su punto de reunión por algunos años. Compuesto en su mayoría por los Hnos. Arriaga, este grupo trabaja todavía en la actualidad solo “por teléfono”, es decir, ya no se establecen en algún punto.

En la plaza Félix U. Gómez se colocaron los mariachis Los Galleros, Imperial, Los Palmeros, Popular, Los Caporales, Cielito Lindo y Los Camperos. Solo Los Galleros, Los Palmeros y el Popular, han permanecido ahí. En la esquina de la calle Joaquín G. Leal y la avenida Cristóbal Colón se encuentran Los Caporales pero no

pertenecen a dicha plaza. Esta plaza Félix U. Gómez aun y cuando no se caracterizó por tener grupos tan renombrados, musicalmente hablando, tuvo grupos con una imagen visual variada. Estos músicos lograron arraigarse en este nuevo punto en una época de inestabilidad económica.

En las bases de los “Tierros” las agrupaciones fueron Los Alteños, Chapultepec y Huastecos. Con el paso del tiempo se formarían nuevas agrupaciones. De las más renombradas de estas bases era un grupo llamado “Mi Tierra”. Generalmente eran conjuntos modestos, tanto musicalmente como en indumentaria.

Había que mencionar a los grupos que surgían y que no hacían plaza. Mariachis Infantil Jalisco, Juvenil Águila de Oro, Juvenil Águila 2000, Guadalupano (posteriormente juvenil Guadalupano), Luna, Viajero, San Marcos, Sol; en fin, una lista grande de agrupaciones. Todas ya contaban con la facilidad de brindar la comunicación telefónica. Estas agrupaciones, y las restantes, acrecentaban las opciones para el cliente que buscaba los servicios de un mariachi. El cliente ya podía decidir entre juventud, precio, experiencia, fama u otras características.

### **4.3 El sindicato**

La estabilidad sindical en los grupos del *Fornos* fue poca. Los constantes cambios de representación no afectaron totalmente su unión laboral. En lo que concierne al *Nacional*, testimonios muestran que desde 1970 ya se tenía un sindicato definido. La CTM fue, y es, la confederación que apoya a los mariachis en dicha plaza. Existe un documento fechado el 11 de abril del año 2000 y firmado por el entonces

secretario general del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey, Miguel Cuellar, donde se hace referencia a que desde los sesentas existe la representación cetemista.

En el periodo de *Nuevas Plazas* surgió la *plaza Cetemista Félix U. Gómez* y cuatro *bases* de Tierra y libertad. El espacio *Félix U. Gómez* fue creado cerca de 1995 y no como explica un oficio elaborado por el entonces secretario del interior y trabajo del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey, el Ing. Mario Puente Hernández, fechado el 17 de noviembre del 2001. Dicho documento expresa:

La plaza de los mariachis fue otorgada por el municipio a principios de 1980 y desde entonces se ha reconocido su ubicación y el municipio nos concedió instalarnos en ese lugar como solución las molestias recibidas por la construcción de la línea 2 de el (sic) metro en nuestra plaza en Pino Suarez y Colón...

Este espacio no pudo ser otorgado en 1980 por las “molestias” ocasionadas por la línea dos del metro, ya que la línea dos del metro se realizó entre 1993 y 1994.

Aclarado el punto, continúo acotando que esta *plaza* se ha caracterizado por tener pocas agrupaciones, las cuales han sido generalmente las mismas. Trabajan por *cajones*, una práctica adoptada en las *plazas* y *bases*, la cual consiste en acomodarse en la banqueta por agrupación. El número uno queda al inicio de la fila, siendo la primera opción para el flujo vehicular. El cliente que llega es abordado por ese grupo, sino llega a un acuerdo el cliente puede tratar con la agrupación número dos, y así sucesivamente. David Puente, ex miembro de la mesa directiva sindical e actual integrante del mariachi Los Palmeros, de Monterrey, comenta que eso de los cajones “tiene como unos quince

años. Empezó entre 1990 y 1995” (Familia Puente, comunicación personal, 20 de abril del 2012).

La *base 1* se empezó a forjar en los setentas, con agrupaciones muy pequeñas e inestables. Héctor Luis González “El Múcura”, recuerda que empezaron apoyados por la Confederación Revolucionaria de Obreros y Campesinos (CROC), la cual era débil, según González. Recuerda que los cetemistas los quitaban de ahí y que hasta el mismo Gobernador Luis M. Farías les prometía trajes e instrumentos para que dejaran ese punto. En 1980 se establecían definitivamente, ya que se habían adherido a Tierra y libertad. Entre los recuerdos de los mariachis de 1990 están las trifulcas entre Cetemistas y los “Tierros”. Golpes, pedradas y demás, eran las constantes agresiones que había entre ambos. El apoyo de Tierra y libertad consistía en acudir a los llamados de sus mariachis, ya sea por agresiones o amenazas. González recuerda que llegaban hombres y mujeres, hasta con hijos, en su apoyo. Noche a noche estuvo el apoyo hasta por dos meses, los contrarios no aguantaron. También asegura que los de la CTM metían porros vestidos de mariachi para comenzar la pelea. Héctor Luis comenta:

Aprendimos la ideología de Tierra y libertad, de que si haces una *base* procures hacer otra por si la (sic) va creciendo el movimiento. Comenzamos a idear abrir *la plaza de Hidalgo y Cuauhtémoc* (sic) [quiso referirse a *Ocampo y Cuauhtémoc*]. Ellos [Tierra y libertad] nos exigían 22 elementos para ser un sindicato. (Héctor Luis González, comunicación personal, 4 de junio del 2013).

Tras abrir la *base 2* vieron la necesidad de hacer la *base 3* en la acera oriente de la avenida José María Pino Suárez, entre la avenida Cristóbal Colón y la calle Reforma, ya que algunos grupos cetemistas expulsados se colocaban ahí.

José Luis Rodríguez, actual representante del mariachi Los Galleros, reconoce que el sindicato no cambió mucho al de la época del *Fornos*. Las cuotas por defunción, por enfermedad y de paso siguieron existiendo; así como también las cartas dirigidas a instituciones educativas para obtener becas para sus hijos. En un oficio de Junta de Comité del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey, se aprecian proyectos que se contemplaban como seguro social y pensión a socios debidamente “requisitados” [que hayan cumplido con todos los requisitos] y al corriente; y un teléfono en cada *plaza* cetemista. Ambos no se llegaron a concretar (Oficio del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey. (s. f.).

Al parecer fue, y es difícil, lograr que los mariachis socios de tal o cual sindicato puedan cumplir con los requerimientos, o bien, que las mesas directivas puedan cumplir con lo prometido. Muestra de esto es el oficio cetemista titulado “Generales” y fechado el día 22 de marzo del 2000, el cual aborda las juntas internas y los gastos a cubrir. Dicho oficio hace mención de “¿Por qué no se van a otro punto si tanto les desagrada el sindicato de la CTM?” y termina con la frase “Solo hay de una sopa, o estas o no estas”. Esto muestra la anunciada desarticulación del gremio sindical en este periodo. Muchos mariachis sienten, desde entonces, que los sindicatos están en el olvido y que no tienen razón de ser. Más aun cuando nacieron tantas agrupaciones que no tenían la necesidad de sindicato, ni *plaza*. Un reflejo de esto son las mañanitas a la virgen de Guadalupe y a la virgen de Santa Cecilia, que últimamente se han caracterizado por tener serenatas individuales. Solo los más allegados al sindicato se reúnen para ir juntos.

#### 4.4 Eventos y espacios

Con los antecedentes del *Fornos*, muchas agrupaciones en el periodo de las *Nuevas Plazas* se crearon ante un camino más fácil para recorrer. La sociedad ya había aceptado enteramente al mariachi. La versión más alta del mariachi local apenas había pasado y se mantenían dos agrupaciones clave, el Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara.

La actividad de *cantinear* entre los mariachis del *Nacional* se mantuvo de 1950 hasta principios de los noventa. Los hermanos Acevedo, Santos y Felipe, recuerdan que preferían *cantinear* que *talonear* en la *Nacio* en los ochentas: “Salíamos del Imperio [unos billares donde se juntaban] hasta la arena Coliseo, hasta la Cigarrera. Andábamos las calles Treviño, Carlos Salazar, Guereño y hasta Félix U. Gómez” (Hermanos Acevedo, comunicación personal, 24 de mayo del 2013). Esta actividad todavía etiquetaba, en cierta forma, a los mariachis de esta *plaza*. Aun y cuando el nivel de ésta aumentó con la llegada de algunos músicos del *Fornos*, *El Nacional* seguía gozando de una fama menor al punto de reunión en la esquina de la calle Hermenegildo Galeana y avenida Juan Ignacio Ramón. En el gremio “charro” y en la sociedad regiomontana empezaba a marcarse una diferencia entre los mariachis de la calle (los de las *plazas*) y los mariachis de teléfono (los mariachis que no necesitaban estar en una *plaza*). Esto se acentuaría con la mercadotecnia que abordaremos más adelante.

Los eventos como bodas y quinceaños, los más comunes, comenzaron a ser para todo tipo de mariachis. Recordemos que la oferta comenzaba a aumentar, la situación económica hacía que el cliente se ajustara el bolsillo. Con el paso de los años y el



surgimiento de los mariachis juveniles, éstos se volvieron los más solicitados para las niñas que pasaban a ser adolescentes. Los jaripeos cada vez fueron haciéndose más escasos. Cerca de 1996 se demolía una asociación charra que estaba en la esquina de Avenida Chapultepec y la calle José María Arteaga en el municipio de Guadalupe.

Los espacios donde trabajaba el mariachi con más regularidad eran salones, domicilios particulares, y las *plantas*. Las *plantas* más conocidas de este espacio temporal eran los restaurantes “Regio”, “El Palenque” [no el negocio del mariachi Cuauhtémoc] y el “México Lindo”. Ya no se tiene referencia de una cantina con un mariachi de *planta*. El restaurante “Regio”, que se encuentra en la avenida José Eleuterio González, tenía en los sesentas al mariachi Los Halcones (ahora mariachi Cocula), para finales de los setentas el grupo San Luis, de Mario Eguia, salía de la sucursal que este restaurante tiene en el municipio de San Nicolás de los Garza. Ya para la década de los noventas el mariachi que laboraba ahí, en “Gonzalitos”, se llamaba “Regio”. Eran músicos que *taloneaban* ahí, ya eran un mariachi netamente del lugar. Hasta la fecha este restaurant sigue ofreciendo esta música folclórica a sus comensales con su propio grupo. El restaurant “México lindo” estaba a una cuadra hacia el norte de la avenida Constitución, casi en su cruce con la avenida Venustiano Carranza. Este restaurant sobrevivió poco tiempo pero en ese breve tiempo mantuvo al mariachi Zapopan amenizando a la clientela. El restaurante que llegó a marcar un hito en el ramo restaurantero fue “El Palenque”. Este estaba situado en la avenida Ignacio Morones Prieto, entre las avenidas José Eleuterio González y la actual Venustiano Carranza. Creado en 1985, en este espacio se brindaba un espectáculo folclórico mexicano. Pelea de gallos, ballet, cantantes vernáculos, atuendos regionales y mariachis, conformaban el

espacio visual y auditivo. El mariachi que estuvo laborando ahí ocho años seguidos fue el Regiomontano. Este grupo vivía su mejor época, participaba en los acompañamientos más destacados localmente, salía a Estados Unidos contratado y tenía la mejor *planta* de la ciudad. José “Pepe” Reyes, representante de dicho mariachi, reconoce la popularidad de este restaurant: “cuando se inició ‘El Palenque’ se hacían unas filas enormes de gente para entrar. Yo creo que duro eso unos seis meses. ¡Se reserva el derecho de admisión! ¡Hasta el ‘chongo’ todos los días! ¡Día y noche!” (José Reyes, comunicación personal, 9 de abril 2012). Ante tal popularidad, los demás restauranteros comenzaron a analizar la opción de tener mariachis, pero no querían a cualquier mariachi, querían al Regiomontano; pensaban que era el elemento del éxito. Los horarios clave del mariachi se vieron afectados, también laboraban viernes y sábado de las 21 horas hasta la media noche. Había flexibilidad cuando el grupo tenía que salir para actuaciones especiales. Reyes reconoce que fue una época de abundancia, pero el trabajar en este espacio le recortó su cartera de clientes posteriormente. Ya para 1994 el mariachi Viajero tomaría el lugar del Regiomontano en dicho espacio.

Los eventos y espacios terminaban el siglo abriéndose para todo tipo de mariachi. Claro está que las agrupaciones más afamadas marcaban aun diferencias.

#### **4.5 Publicidad y transporte**

Recordando la forma en que podían publicitarse los mariachis al inicio de los cincuentas y los sesentas, se puede mencionar su ubicación en la *plaza*, las tarjetas de presentación (con números ajenos), la participación en la radio, la aparición en televisión y el transporte rotulado. Estas dos últimas ya en los setentas, además de los

escasos teléfonos propios. El transporte fue cambiando de ser movidos por el cliente a combinarlo con autos de alquiler espaciales y finalmente, comprar sus camiones y camionetas en los setentas. Solo Cleto Villanueva contó con transporte propio desde los cincuenta.

La publicidad vendría a diferenciar más a las agrupaciones de mariachi, la edad (jóvenes o señores) y estatus (*plaza* o teléfono), ya comenzaban a marcarse. Desde la experiencia personal, considero que tener teléfono en casa comenzó a incrementarse desde los años ochenta, ya en los años noventa era algo “normal”. Esta diferencia entre los mariachis de la *plaza* y los que se contrataban solo por teléfono debió disolverse en los años noventa, cuando el servicio telefónico estuvo al alcance de todos, pero no fue así. En el gremio del mariachi existe una tendencia a hacer menos a los mariachis que están en el *talón*.

La sección amarilla, aquel libro promocional que está en cada hogar con servicio telefónico y quizá hasta donde no hay, vino a dar estatus a los mariachis ahí anunciados. Este espacio representó un conducto importante para incrementar la cartera de clientes de cada grupo anunciado. Teodoro López, representante de Los Reyes de Guadalajara, comenta acerca de este medio publicitario: “en ese tiempo, cuando la sección amarilla, había para todo mundo. Sección amarilla y teléfono [con ello bastaba]” (Teodoro López, comunión personal, 1 de mayo del 2012). Llegó un momento en que parecía que había una competencia entre los mariachis por ver quien tenía el anuncio más grande. Se llegaron a ver, ya en el nuevo siglo, paginas completas anunciando a un mariachi. Actualmente (2014) este medio ya no es redituable, apenas aparecen tres agrupaciones con modestos anuncios.

Beeper. En los años noventa el novedoso aparato que recibía mensajes cortos del emisor que previamente se comunicaba a una línea telefónica, para dar su mensaje, vivía su máxima popularidad. Los mariachis no fueron ajenos a esta tecnología. Las tarjetas ya incluían el teléfono del mariachi y su número de beeper. Los clientes tenían más oportunidad de conseguir a su grupo favorito en ese preciso momento con tan solo realizar una llamada y mandar un mensaje. La comunicación entre el representante y los integrantes del grupo también se agilizó.

El uso de teléfonos móviles también comenzó a popularizarse entre los mariachis a mediados de los años noventa. Este servicio era aún más ágil que el beeper. Las tarjetas personales ya contaban con teléfono, beeper y teléfono móvil. Los mariachis que hacían *plaza* ya podían tener otras opciones de que sus clientes los contactaran, ya no era necesario desplazarse hasta los puntos de reunión.

La televisión. El único programa que tenía un espacio para los mariachis era “Mira qué bonito”, del canal doce. Aquí se podía apreciar el trabajo presentado por la agrupación además de que se pasaban los números telefónicos, además de poner música a la propaganda telefónica. Este espacio terminaría en el año 2000. En los años posteriores la propaganda en televisión cambió y se redujo.

La publicidad en televisión, tener beeper, usar teléfono móvil, repartir tarjetas personales y aparecer en la sección amarilla, dieron al mariachi difusión ante la sociedad, pero no todos contaban con esas facilidades aun en los noventas. Cada agrupación encontraría la manera de subsistir.

En cuanto al transporte, desde los setentas los grupos comenzaron a comprar su camión o camioneta. Los grupos que surgieron en los noventa y que no hacían *plaza*, era casi obligatorio que tuvieran transporte. Los grupos que hacían *plaza* poco a poco se iban haciendo de sus “cuatro patas”. Al respecto: “En el 86 todos ya tenían camionetas [en *El Nacional*]. Porque nosotros éramos los últimos que no teníamos y en el 85 ya tuvimos. Nos compramos una ‘garrita’ y ya íbamos y veníamos” (Hermanos Acevedo, comunicación personal, 24 de mayo del 2013). Para los noventas era normal que cada grupo tuviera su medio de transporte. Inclusive algunos grupos se distinguieron por ello; Mario Eguía y su mariachi San Luis se transportaron, hasta hace unos años, en un microbús; Al igual, los Reyes de Guadalajara, mantuvieron uno de sus microbuses; El mariachi Regiomontano se transportaba en un microbús Chevrolet de agencia.

La adquisición de transporte muestra una estabilidad en la economía de los mariachis, a pesar de las fuertes crisis económicas del país. Hay una frase que dice “no es un lujo, es una necesidad”, el transporte se había convertido en una necesidad.

#### **4.6 Medios audiovisuales**

Con el inicio de la televisión regiomontana a final de los cincuenta y su auge en los sesentas, la radio pasó a segundo término en los años futuros. Para los años setentas, y décadas posteriores, no se tienen referencias de mariachis tocando en vivo desde alguna radiodifusora.

El canal 6 TIM estuvo activo de mediados de los sesentas hasta inicios de los setentas. En 1968 nace el canal 12, hoy multimedios televisión, y es ahí donde se crea el programa “Mira qué bonito” en 1973 (Salcedo, 2010). Estos canales televisivos se

caracterizaron por darle difusión al mariachi local en este espacio temporal (1984-2000).

El programa “Mira qué bonito” se convirtió en el único espacio televisivo donde los mariachis podían mostrar su trabajo. Los mariachis que originalmente asistían eran Los Reyes de Guadalajara; el mariachi Cuauhtémoc también comenzó a asistir. Para los años ochenta este espacio abrió sus puertas para más agrupaciones. Esta apertura obedecía a que Los Reyes de Guadalajara ya no iban a televisión. Al respecto hay dos versiones del porqué este grupo ya no iba a televisión. Mario Eguia representante del mariachi San Luis, comenta que los integrantes de Los Reyes ya estaban cansados de ir a televisión y que le pidieron a Teodoro López, representante del grupo, dejar el programa. José Esquivel “La Cotorra”, ex trompetista de Los Reyes, afirma que ya no querían ir al programa. Por otra parte Juan González, también ex trompetista de Los Reyes, explica que el Sindicato Único de Mariachis de Monterrey les prohibió ir a televisión por no haber asistido a un desfile del mes de mayo. La realidad es que esto abrió un espacio donde más grupos pudieron exponer su trabajo. Esta apertura de medios originó que cada mariachi se preparara para su participación, aumentando así la competencia.

Los mariachis que llegaron a participar en ese programa fueron: el Azteca, Aguascalientes, Cuauhtémoc, Los Reyes de Guadalajara, Jalisco, Zapopan, Regiomontano, San Marcos, San Luis, entre otros. Los grupos tocaban varias canciones, todas completas. Se llegó a tocar “Sones de mariachi”, de Blas Galindo, que tiene una duración aproximada de siete minutos. El grupo que la tocó fue el Cuauhtémoc.

Como se había mencionado, tras la muerte del conductor Rómulo Lozano, en 1996, el programa quedaría a cargo de Jaime Oyanguren, Juan Ramón Garza y Raúl Salcedo “Cascarita”, hasta la última emisión en el año 2000 (Salcedo, 2010). Se acababa así la última gran vitrina en los medios audiovisuales para la figura del mariachi. Cabe destacar que el único homenaje que se ha hecho a un mariachi local, el homenaje hecho a Marcial Puente en 1999, fue bajo el apoyo del productor de dicho programa, el señor Javier Lozano.

Cabe mencionar un evento que se llevó a cabo en el canal local 2, de Televisa. En 1990 se llevaba a cabo el concurso “México, lindo y querido” que convocaba a la composición de canciones que exaltaran las bellezas naturales y tradiciones del país. En la eliminatoria estatal participaría la composición de Marcial Puente “Que bonito es mi México” en la voz de la cantante local Laura Alicia. Aunque esta canción no llegó a la final nacional se escuchó con frecuencia en el canal 2 local. Recuerda Marcial Puente (1994) que su canción se escuchó aún más que la ganadora Estatal.

Los medios audiovisuales regiomontanos enfocaban su programación musical a los géneros norteño, vallenato, texano y grupero; géneros que vivían una importante etapa en la localidad.

La profusa difusión que tuvo el mariachi en la televisión de los sesentas se debió al conductor Neftalí López Páez; en los setentas y hasta el año 2000 a Rómulo Lozano y su productor Javier Lozano. Con la muerte de este último, se acaba gran parte del apoyo para los mariachis en la localidad en espacios televisivos.



**Figura 33.** Mariachi Regiomontano en el Programa ¡Mira qué Bonito! Con Rómulo Lozano (de lentes) y Raúl Salcedo (camiseta blanca). Cerca de 1994. Colección de José Reyes.

#### **4.7 Cuartos y Ensayos**

La tradición de los *cuartos* y los *ensayos* comenzó a mediados de los años cincuenta. Estos conceptos tomaron una relevancia imprescindible entre las agrupaciones locales del periodo del *Fornos*. Las agrupaciones que surgían en el periodo de las *Nuevas Plazas* mantendrían este ritual.

Tras la demolición hecha para iniciar la construcción de la Macroplaza, las agrupaciones del *Fornos* buscaron otros puntos de reunión laboral así como también otros *cuartos*. En estos espacios donde se ensaya la música, se guardaban las



indumentarias y se dejaban los instrumentos, necesitaban estar cercanos a la *plaza* o al punto de reunión.

La esquina de la avenida Juan Ignacio Ramón y la calle Hermenegildo Galeana, en el centro de la ciudad, no fungió como *plaza* pero sí como punto de reunión para algunas agrupaciones, en especial las habían estado en *El Fornos*. Algunos de los mariachis más organizados estaban en este lugar. Muy cerca de este punto estaban los *cuartos* de estas agrupaciones, exactamente en la calle Hermenegildo Galeana entre las calles Ignacio Allende y Mariano Matamoros. A finales de los años noventa se encontraba en estos espacios a grupos como el mariachi Cocula o el mariachi Regiomontano. Estos *cuartos* estuvieron activos hasta cerca del año 2009, ya que ante la situación económica que mantenía el mismo costo de la serenata de un mariachi y la creciente competencia por la aparición de nuevas agrupaciones, obligó a los grupos a buscar espacios más económicos.

La colonia Independencia también tuvo un punto de reunión de mariachis sin llegar a ser *plaza*. En la esquina de las calles 2 de abril y Querétaro era la convergencia, como ya lo había comentado. Solo el mariachi Los Reyes de Guadalajara, de Teodoro López, y el mariachi San Marcos, de Rafael Estrello, eran los grupos con *cuartos* en dicha colonia durante el periodo abordado. Los Reyes de Guadalajara seguían con su espacio en la calle Querétaro, entre las calles 5 de febrero y 16 de septiembre. Por su parte, el mariachi San Marcos tenía su *cuarto* casi en la esquina de Querétaro y 5 de febrero. Los Reyes de Guadalajara habían comenzado con su *cuarto* en los años sesenta, el San Marcos lo había hecho en los noventa.

Algunas agrupaciones tenían sus *cuartos* en otros lugares y otras simplemente no tenían. Agrupaciones como el mariachi San Luis, el mariachi Cuauhtémoc (ya a mediados de los noventa), el mariachi Jalisco y más; tenían sus *cuartos* dentro del municipio de Monterrey pero ya sin un espacio en común para varios grupos. Agrupaciones de la calle Hermenegildo Galeana, como Los Dorados, de Aurelio Moreno o algunas del *Nacional*, no tenían sus *cuartos* porque no lo veían necesario.

Otro fenómeno se empezaba a dar en los noventa era el creciente número de agrupaciones nuevas, que descentralizaba la actividad del mariachi del municipio de Monterrey. El municipio de Guadalupe se erguía como el municipio con más agrupaciones nuevas. Fenómeno que encuentra su origen en las clases de mariachi impartidas por algunos compañeros. Este hecho propició que estas nacientes agrupaciones tuvieran sus *cuartos* en este municipio. Mariachis como el Guadalupano, Zapopan, Sol, Luna, entre otros, tendrían sus espacios en dicho municipio. Con el crecimiento del servicio telefónico se minimizaba la necesidad de ir a las *plazas* o puntos de reunión tradicionales.

En cuanto al *ensayo*, se puede apreciar que muchas agrupaciones se mantenían “en forma” gracias a la influencia de mariachis en “Mira qué bonito”, programa televisivo transmitido por el Canal 12.

Este programa abría sus puertas a otras agrupaciones, además del Cuauhtémoc o Los Reyes de Guadalajara. Para los noventa desfilaban grupos como el San Marcos, San Luis, Jalisco, Zapopan, Aguascalientes, Azteca; la lista era importante. Todos a un buen nivel.

Las agrupaciones que participaban en este programa ensayaban su repertorio y de esta manera el teleauditorio tenía una imagen auditiva y visual de qué era un mariachi local. El público consumía según el modelo ofrecido en televisión, esto obligaba a los demás grupos a tener cierto nivel. Algunas agrupaciones seguían sin tener *cuarto* y lo que *ensayaban* lo practicaban en los puntos de reunión.

Varios factores facilitaban el proceso del *ensayo*. En este periodo (1984-2000) el mariachi Vargas de Tecalitlán vivía una etapa discográfica importante y el acceso a su material era fácil. Muchos grupos tocaban los popurrís del “Vargas”. Las radiograbadoras, walkman y discman, en orden cronológico, le facilitaban al mariachi el trabajo al aprender nuevas canciones. Comenzarían a circular videos de mariachis reconocidos en formatos BETA, VHS y DVD, cronológicamente. Estos videos circulaban entre los propios mariachis y se podían encontrar en venta hasta en los puestos ambulantes de la calle Reforma. La cuestión tecnológica y el acceso a ella facilitaban el camino del *ensayo*.

El *ensayo* vivía en las *Nuevas Plazas* su último periodo importante, comparado con los primeros años del nuevo siglo. En ese espacio temporal se podía contar a un buen número de agrupaciones aumentando o mejorando su repertorio. Las agrupaciones nuevas comenzarían su trayectoria ensayando, muchas de ellas desistirían.

#### **4.8 Dotación instrumental**

Las agrupaciones Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc marcaron un hito en cuanto a la cantidad de instrumentistas en las filas de los mariachis locales en el periodo del *Fornos*. Trece o catorce buenos músicos impactaban tanto visualmente

como auditivamente. En el mismo periodo las agrupaciones más humildes llegaban a siete u ocho integrantes. En el periodo *Nuevas Plazas* ninguna agrupación alcanzó la cifra máxima de catorce músicos. Los integrantes de los mariachis organizados se estandarizaban de cierta forma, entre ocho y diez músicos por grupo era la media.

La influencia mayor de un mariachi externo en las agrupaciones locales seguía siendo el mariachi Vargas de Tecalitlán. Este mariachi aparecía en la portada de su disco “Mexicanísimo” (1986) a seis violinistas, un arpista, dos trompetistas, un vihuelista, un guitarronista y un guitarrista; un total de 12 músicos. Esta instrumentación la mantendría hasta el último disco de sello discográfico consecutivo “Al son que nos toquen” (1999). En la ciudad se podían conseguir discos de otras agrupaciones externas como el mariachi Cobre, Camperos y Sol de México, aunque no con tanta facilidad. “XXV años” (1996) y “Este es mi mariachi” (1995) eran grabaciones del mariachi Cobre, la portada muestra once músicos; “Corazón buenas noches” (1994), “México canta” (1999), “La nueva era del mariachi Sol de México” (1996), “Homenaje al mariachi” (1994), “New York, New York” (1994), eran grabaciones del mariachi Sol de México, en las portadas aparece un mínimo de trece músicos y un máximo de quince. El modelo de mariachi local estaba más apegado definitivamente al “Vargas”.<sup>9</sup>

De forma más directa, los mismos mariachis locales influían en la sociedad regiomontana gracias a la televisión. Los mariachis regios participaban en el programa televisivo “Mira qué bonito”, en los años noventa, eran agrupaciones numerosas y

---

<sup>9</sup> Consulta de portada de discos realizada en <http://www.amazon.com> y <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

servían de referencia para el público televidente, que incluía mariachis. El mariachi Cuauhtémoc aparecía con seis violines, tres armonías (guitarrón, vihuela y guitarra) y dos trompetas (chente3030, 2011); El mariachi Azteca participaba con cinco violines, tres armonías y dos trompetas (Alexis Badillo, 2012); Seis o siete violines, dos armonías y dos trompetas, era generalmente la dotación de Los Reyes de Guadalajara (ver *Figura 34*); Dos trompetas, armonía, guitarrón, y seis violines era la instrumentación que el mariachi Aguascalientes presentaba (mio8guel, 2009); El mariachi Regiomontano contaba con cuatro violines, cuatro armonías y tres trompetas (Ver *Figura 33*); El mariachi Señorial aparecía con seis violines, tres armonías y dos trompetas (Ver *Figura 35*). Este era el panorama que se exponía en la televisión regiomontana, grupos numerosos y ensayados.

Las agrupaciones que no aparecían en este programa trataban de ser numerosas, como mínimo traían siete músicos en sus filas. La instrumentación en estos grupos variaba. Lo que no podía faltar era una vihuela, un guitarrón y una trompeta. El arpa no apareció mariachis locales en este periodo. Con la aparición de nuevos grupos en televisión el público adhería a su percepción estas nuevas propuestas.



*Figura 34. Mariachi Los Reyes de Guadalajara en el programa ¡Mira qué bonito! Cerca de 1992.*

**Colección de Arturo y Ramón González.**



*Figura 35. Mariachi Señorial, ¡En Mira qué bonito! En1999.Colección de Francisco Castañeda.*

#### 4.9 Repertorio

El repertorio antecesor a la etapa de *Nuevas Plazas* poco a poco fue perdiendo presencia, no al grado de desaparecer, pero si para reducirse. Sones, jarabes, polkas, pasos dobles, rancheras, entre otras, fueron abriéndole paso a canciones con más demanda, como por ejemplo las cumbias. El repertorio que nunca pasa de moda, como las canciones de José Alfredo Jiménez, Javier Solís o Lola Beltrán; se seguía pidiendo en las familias con tradición de música de mariachi. Los grupos que contaban con gente de experiencia y los grupos más organizados, podían complacer el repertorio de sus clientes. En los otros grupos se empezaría a definir un repertorio “básico”.

Las agrupaciones locales organizadas, iban al programa de televisión local “Mira qué bonito”. Este programa servía de referencia al auditorio neolonés. Los grupos tocaban su repertorio y ponían en manos del público un antecedente al momento de contratar mariachis.

En las agrupaciones nuevas, que generalmente eran juveniles, se comenzó a delimitar el repertorio entre sus clientes. Era obvio, los músicos de estos grupos no tenían la experiencia requerida y en algunos casos ni la intención de ampliar su repertorio. Las canciones más conocidas de los cantantes rancheros, alguna ranchera, algún corrido, algún paso doble, y así; conformaban la presentación de estos mariachis. La presentación iba de acuerdo al costo. En especial hacia el final de los noventa.

Por otra parte, la influencia de los mariachis de referencia nacional seguía agregando canciones al repertorio del mariachi local organizado. En la discografía del mariachi Vargas de Tecalitlán de 1986 a 1999, encontramos huapangos, rancheras,

adaptaciones varias, un álbum completo de música clásica y un álbum de sones.<sup>10</sup> De los mariachis en territorio estadounidense como el Cobre, Camperos y el Sol de México, también se tenía influencia pero de estas agrupaciones no se quedaron arraigadas tantas piezas en los mariachis locales, como lo hicieron las de “Vargas”. Actualmente (2014) los mariachis locales de organización media pueden tocar “Las bodas de Luis Alonso”, “Violín huapango” o el popurrí “Que viva Veracruz”, las dos últimas surgidas en ese periodo *Nuevas Plazas*. Aunado a esto, se enraizaban los arreglos hechos por mariachis locales del periodo pasado en algunas canciones.

La música del mariachi difundida en los medios audiovisuales era poca ante la inmensa difusión de la música nortea, texana, grupera y la llamada “colombiana”. El repertorio comenzaba a delimitarse.

#### **4.10 Indumentaria**

En el periodo anterior se tuvo una indumentaria muy rica y variada. Los grupos se esforzaron por tener una imagen visual atractiva para el cliente, en cuanto a trajes. Además se hicieron aportaciones trascendentales como comenzar a vestir con traje charro y posteriormente a usarlo todos los días. En el periodo de las *Nuevas Plazas* se siguieron vistiendo bien las agrupaciones, aunque no con la profusión del periodo pasado. Fue en este espacio temporal donde se aportó el uso del traje charro en color blanco y su estandarización.

El traje charro de gala, en color negro, se había estandarizado en los mariachis del *Fornos*. Los grupos más organizados tenían otros tipos de trajes y colores. En el

---

<sup>10</sup> Consulta discográfica realizada en <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>



*Nacional*, todavía a mediados de los ochenta, se podían ver mariachis con pantalón de vestir. Con el arribo de mariachis del *Fornos* al *Nacional*, tras la construcción de la Macroplaza, vinieron algunos cambios y entre ellos en la indumentaria. Al respecto, los hermanos Acevedo, Santos y Felipe, comentan: (Santos) “Ya se empezó a vestir bien la gente [los mariachis del Nacional], porque ellos llegaron bien vestidos [los mariachis el *Fornos*]” (Hermanos Acevedo, comunicación personal, 24 de mayo del 2013). (Felipe) “Nos obligamos todos a andar bien vestidos, todos los mariachis traían gabanes” (Hermanos Acevedo, comunicación personal, 24 de mayo del 2013). De esta manera se unían los mariachis faltantes a la mayoría, todos vestían traje charro, de gala. Los grupos del *Nacional* comenzaron a tener más trabajo ya que mejoraron su presentación ante los clientes, además de que el punto de reunión de la esquina de la calle Galeana y avenida Juan Ignacio Ramón no fue competencia.

Las referencias de indumentaria se tenían en la discografía de mariachis foráneos. Los álbumes del mariachi Vargas de Tecalitlán “Mexicanísimo” (1986), “El Mariachi” (1989), “En concierto” (1989), “La fiesta del mariachi” (1994), “Rubén Fuentes 50 años” (1995), “Viva el Mariachi” (1996), “Las canciones que canta el mundo” (1997), “Canto a Latinoamérica” (1998) y “Al son que nos toquen” (1999); muestran al mariachi enfundado en trajes de gala y un cachiruleado en colores negro, combinado (negro-blanco), azul, guindo, en fin, colores tradicionales. Los álbumes del mariachi Cobre “Este es mi mariachi” (1995) y “XXV aniversario” (1996) muestran a un mariachi con trajes de gala en colores tradicionales. Los álbumes de mariachi Sol de México “México Canta” (1999), “La Nueva Era del Sol de México” (1996), “Corazón buenas noches” (1994), “Homenaje al mariachi” (1994) y otros más, muestran a un

mariachi con una indumentaria diferente. Colores rojos, mostaza, azul celeste, trajes blancos, son una muestra de la visión de su representante José Hernández. Esta última agrupación comenzó a ser referencia visual y auditiva para los mariachis locales al final de los noventa, su influencia se intensificó en la primera década del nuevo siglo.<sup>11</sup>

Mariachis de *plaza* o no, comenzarían a vestir diferentes colores. En la *plaza Félix U. Gómez* el mariachi Los Camperos sacó un traje de gala morado. José Luis Rodríguez, representante del mariachi Los Galleros, recuerda que su grupo hizo una buena cantidad de trajes de gala de diferentes colores. En la *base 2*, de Tierra y libertad, un grupo comenzaba a ganar más clientes tan solo por su indumentaria en los primeros años del nuevo siglo. Los Monarcas usaban lo que ellos llamaban “capas” al estilo del cantante Pedro Fernández.

Los mariachis que trabajaban por teléfono también aportaron. El mariachi Viajero hizo un traje imitando el traje cachiruleado de la portada del disco “Corazón buenas noches”, del mariachi Sol de México. El mariachi Cuauhtémoc y Los Reyes traían un traje de gala guindo, como el traje que vestía el mariachi Vargas en su disco “En concierto”.

Los tipos de trajes que predominaban de 1984 al 2000 eran los trajes cachiruleados, de gala y de greca. Los que no se volvieron a ver en las agrupaciones locales fueron el chinaco y el de media gala.

---

<sup>11</sup> Consulta de portada de discos realizada en <http://www.amazon.com> y <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

El traje color blanco empezó a ser utilizado por el mariachi Regiomontano. José Reyes asegura que ellos fueron los primeros mariachis locales en vestirlo cerca de 1980, comenta:

Nos agarramos los acompañamientos para ballet folclórico, sobre todo con los charros. Entonces nos pasaban muchos bailables. Se puede decir que fue como una exigencia para seguir trabajando con ellos el hacer un traje blanco ¡quién iba a decir que sería el de caballito! [El de diario]. (José Reyes, comunicación personal, 9 de abril, 2012).

Este traje salía en la portada de un disco del mariachi Vargas en 1984. Sería cuestión de indagar si en Monterrey efectivamente se impuso esta tendencia.

Los mariachis ya habían empezado a buscar nuevos sastres para hacerse sus trajes. Los ya conocidos habían encarecido su trabajo. La figura de un sastre local comenzaría a consolidarse entre los mariachis de la ciudad. Otilio Cruz, sastre oriundo de San Luis Potosí que llegaba a la ciudad en 1965, comenzó a trazar trajes de gala esporádicamente, a finales de los setentas. Otilio reconoce que no sabía elaborar trajes charros pero asegura que los mariachis lo buscaban y le insistían en que lo intentara. A Pablo Ramírez, entonces guitarrista del Cuauhtémoc, le hizo el primer traje. El mariachi Latino fue el primer grupo al que le hizo los trajes. Poco a poco fue tomando fama. Algunos mariachis acostumbraban, todavía en los noventas, mandar hacer sus trajes a otros Estados de la república. La mayoría los hacían aquí en Monterrey, Otilio ya era referencia en los ochentas. Aun y sin conocerlo lo recomendaban. Otilio comenta:

Hay un señor que sin conocerme todavía me recomendó mucha gente, Don Mario Eguia”. Continua: “me parece que al Regiomontano le hice mi primer traje blanco. Se hizo un traje de rayitas tipo guindo y un hueso. Ya de ahí a otros grupos. (Otilio Cruz, comunicación personal, 15 de abril del 2012).

Este comentario refuerza la versión de que el mariachi Regiomontano fue el primero en usar el traje blanco. En los ochentas, Cruz comenzó a tener más trabajo y llegó a surtir pedidos a los Estados Unidos. Para los noventas era el sastre más activo en el ramo mariachero. Recuerda que la crisis del 1994 afectó su producción pero después se volvió a estabilizar. Sin lugar a dudas había otros sastres pero Otilio se hizo referencia.

Mario Puente era referencia en la cuestión de cuerdas, moños, instrumentos, gabanes y botonaduras. La Casa del Charro era una tienda ubicada en la calle Zaragoza en el centro de Monterrey. Ofrecía todo lo necesario para vestimenta de charro. Francisco Acevedo, violinista del mariachi Cuauhtémoc, comenzaba a ser conocido por la producción de moños. Diferentes personas se acercaban a las *plazas* de mariachi para ofrecer el servicio de botines. Los mariachis tenían más opciones para obtener sus trajes y artículos con más facilidad. De hecho, algunos de ellos hallaron un ingreso extra en la venta de artículos charros. La indumentaria seguía jugando un papel importante en la elección de un mariachi.

#### **4.11 Arreglistas y Compositores; Discografía, concursos y festivales.**

En el periodo del *Fornos* (1961-1984) comenzó la participación de mariachis locales en grabaciones discográficas, la elaboración de arreglos, composiciones y la

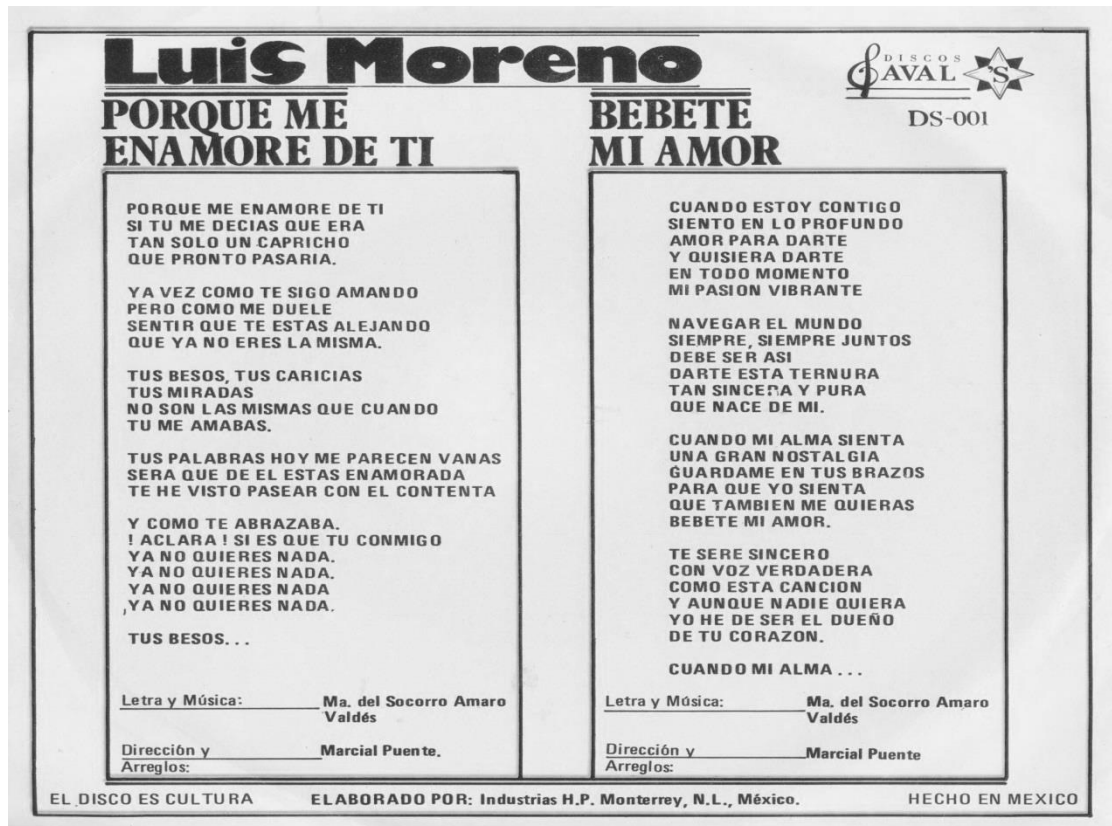
participación en concursos de canciones. Estas prácticas se siguieron llevando a cabo, aunque con menor frecuencia, durante el periodo *Nuevas Plazas*.

La elaboración de arreglos informales, los cuales surgían durante un ensayo o eran realizados por algún integrante del mariachi previo al ensayo, no generaba costos al grupo y daba otro aspecto a la canción original. Muy pocos grupos guardan registros (en audio o video) de sus ensayos, de sus arreglos informales. En cuanto a los arreglos formales, los músicos que habían destacado como arreglistas en décadas pasadas seguían escribiendo. Sus arreglos eran comprados para sonarse en mariachis locales o para realizar grabaciones. Marcial Puente y Trinidad Barrios se habían convertido en referencia en este rubro.

Trinidad “Trini” Barrios logró hacer un importante número de transcripciones y arreglos que comenzaron a ser comprados por algunos mariachis locales en los noventa. Barrios aportó algunos de sus arreglos a la agrupación donde laboraba, el mariachi Cuauhtémoc, estos arreglos llegaron a ser interpretados en el programa televisivo “¡Mira qué bonito!”. La estancia de “Trini” en otras ciudades le permitió “sonar” sus arreglos con agrupaciones de aquellas localidades como Tijuana, México y McAllen o Houston, en los Estados Unidos. Todo esto en las décadas de los ochenta y noventa.

Marcial Puente, quien había ganado fama como arreglista en la década sesenta y setenta, seguía siendo referencia en las dos décadas siguientes. De los trabajos documentados en esta investigación, acerca de los arreglos de Marcial, podemos mencionar el LP con composiciones de María del Socorro Amparo Valdez y la interpretación de Luis Moreno (cerca 1985); La grabación del mariachi Cuauhtémoc,

hecha en 1985, donde se incluían algunos arreglos. Así mismo, aparece lo realizado; para Karla de Jesús en su álbum “Dónde está la magia” (1999). Cabe mencionar otros trabajos, que aunque no lograron ser documentados en este trabajo se sabe de su existencia, como lo hecho para el cantante local Jesús María Elizondo y los arreglos informales que elaboraba para los grupos donde tocaba.



**Figura 36.** Contraportada del disco con arreglos de Marcial Puente, voz de Luis Moreno y composiciones de Ma. Del Socorro Amaro. Cerca de 1985.

**Colección de Luis Moreno Flores.**

Marcial Puente, en sus memorias (1994), describe su entorno como arreglista y compositor:

También me volví

Un fecundo arreglista musical

Tal vez no sería genial

Ni cosa del otro mundo

Nunca acepté ser segundo

Yo siempre impuse mi ley

Ante una ignorante grey

Se sabe desde los griegos

Que en el mundo de los ciegos

El que tiene un ojo es rey.

(Puente, 1994).

Esta percepción que tenía Marcial de “el que tiene un ojo es rey” es evidencia de la poca competencia en arreglos formales que se tenía en la ciudad o quizá la estrecha oportunidad para otros arreglistas. Francisco Venegas y José Ezequiel, además de Trinidad Barrios, seguían aportando sus arreglos. Algunos con partituras, otros directo ya en grabación. Quizá en proyectos de menor impacto.

A finales de la década de los ochenta y en los noventa se unían a esta lista de arreglistas Francisco Castañeda y Juan José González. Castañeda llegó a Monterrey, procedente de la ciudad de México, para ser trompetista del mariachi Cuauhtémoc. Este grupo comenzó a interpretar sus arreglos, algunos de ellos llegando a colocarse como la

versión estándar en los mariachis, como es el caso de “La última muñeca”. A la par, Castañeda comenzó a escribir arreglos para la orquesta municipal de Monterrey desde los años noventa. El trompetista Juan José González comenzó a realizar arreglos específicamente para misas con mariachi, en los Estados Unidos. Esto derivó en participaciones como arreglista musical en proyectos de cantantes de aquel país.

En el tema de la composición también aparece Marcial Puente como referencia. Probablemente otros mariachis realizaron composiciones pero las de Puente son de las pocas que llegan documentadas hasta nuestros días. Puente apareció como compositor de seis temas en el disco realizado por el ya fallecido cantante local y productor de televisión, Javier Lozano (Puente, 1994). De este disco destaca el tema “Un borracho más”. La producción se realizó en 1985. La composición “Que bonito es mi México” se creó con el fin de participar en el concurso “México, lindo y querido”, el cual era realizado por la secretaría de Turismo y Televisa, en 1990. En la ya mencionada grabación del mariachi Cuauhtémoc, de 1985, se incluyó su tema “Por mi cobardía”. La última producción que realizó fue su álbum “Pedacito de cielo” (1998), ahí interpreta diez de sus obras, entre ellas “Te perdono”, “Que bonito es mi México” y “El día de mi muerte”.

La discografía documentada en el periodo de las *nuevas plazas* (1984-2000) es menor a la del periodo del *Fornos* (1961-1984). El LP de Javier Lozano (1985); La producción de Karla de Jesús “Dónde está la magia” (1999); José María Elizondo realizaba a finales de los noventa su producción; “Pedacito de cielo”, de Marcial Puente, se grababa en 1998; “10 alabanzas religiosas” era un grabación que se realizaba



al inicio de la década de los noventa por el mariachi Guadalupano, agrupación que entre los años 1994 y 1995 grababan la producción “Mariachi Real Guadalupano”.

Las producciones discográficas que he mencionado tienen la característica de haber sido producidas por los propios intérpretes. Esta falta de sello discográfico en las grabaciones tiene su explicación. Los sellos discográficos que daban cabida a los cantantes locales, quienes grababan con mariachis locales, fueron adquiridos por sellos transnacionales. DLV fue adquirida por EMI y DISA por Univisión (Arroyo, 2008). Esto redujo el espacio para el talento regiomontano. El caso que quizá puedo haber tenido sello discográfico era el de Javier Lozano, por su labor en los medios audiovisuales, suposición que hago al no tener acceso a su producción.

En cuanto a los concursos, el único que sobresale por su convocatoria nacional es “México, lindo y querido”. Organizado por la Secretaría de Turismo y Televisa, como antes mencioné, se llevó a cabo en 1990. La canción “Que bonito es mi México”, de Marcial Puente, llegó a colocarse como finalista estatal. En esta final estatal la canción fue interpretada por la cantante local Laura Alicia en las instalaciones del canal 2 de Televisa. “Qué bonito es mi México” no logró colocarse en la final nacional pero llegó a difundirse a nivel local, más que la ganadora estatal (Puente, 1994). La canción ganadora del certamen nacional fue “El viajero”.

Por otra parte, el día 14 de agosto de 1999 se realizó el Día Internacional del Mariachi en Monterrey. Este evento, organizado por El Sindicato Único de Trabajadores de la Música del D.F. y la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Francisco Castañeda, trompetista que había llegado a Monterrey ha mediado de los años

ochenta, fue nombrado coordinador general de grupos de mariachi por dicho sindicato. La finalidad, según se aprecia en la carta nombramiento del Mtro. Castañeda, era “exaltar los valores y tradiciones de la música popular mexicana, enfocando este trabajo en beneficio del gremio de los mariachis mexicanos y de la difusión de este género a nivel nacional e internacional”.



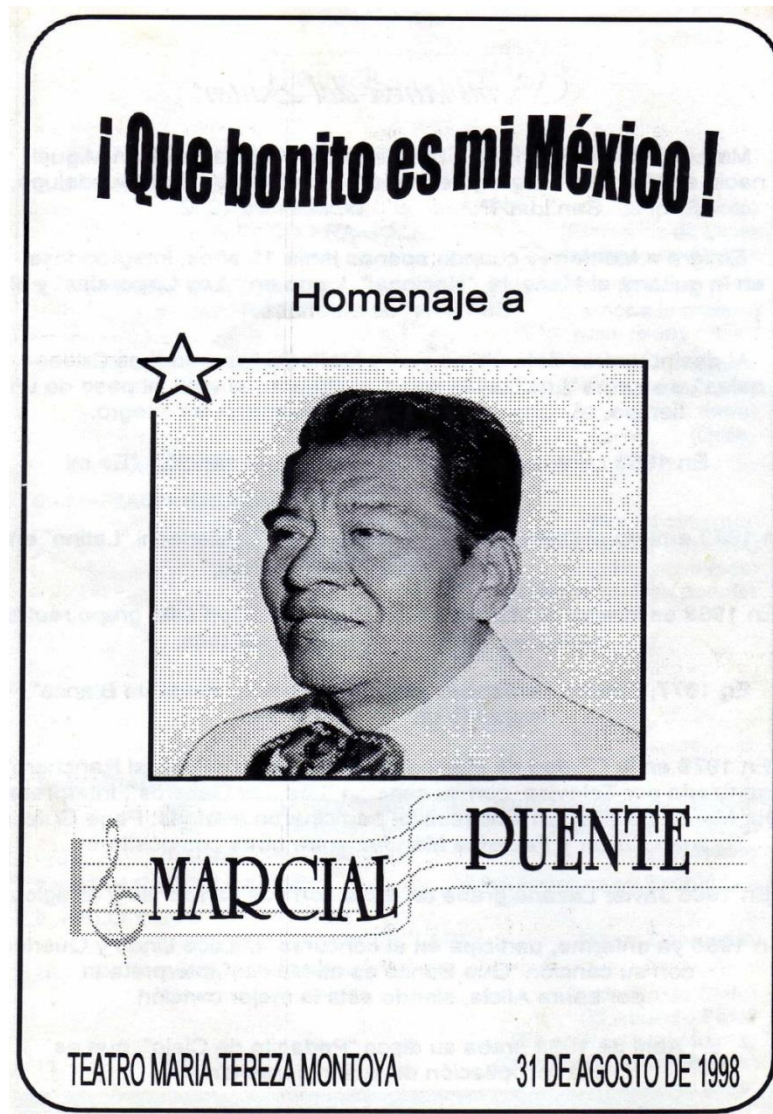
**Figura 37. Lorenzo de Monteclaro, Francisco Castañeda, “Chucho” López y otros personajes, en la difusión del evento en el programa “Mira qué bonito”. 1999. Colección de Francisco Castañeda.**

Los ensayos se realizaron en las instalaciones de la ANDA. Francisco Castañeda fue coordinador y fungió como director en los ensayos. Las obras que se ejecutaron en los ensayos eran popurrís escritos por arreglistas de la ciudad de México. “Al mariachi”, “Adiós Mariquita linda” y “Varita de nardo”, fueron algunos de los temas estudiados. Entre los mariachis locales que participaron en dicho evento fueron:

San Luis, Garibaldi, Zapopan, Señorial, entre otros. El mariachi invitado fue el México 70, de “Chucho” López. Precisamente, López fue el director general del evento. Este suceso tuvo como sede la monumental Plaza de Toros de Monterrey y contó con la participación de destacadas figuras de la música ranchera como Eulalio González “Piporro”, Miguel Aceves Mejía, “Tito” Guizar y Amalia Mendoza, por mencionar algunos.

Desde entonces quedó inscrito el día 14 de agosto como día internacional del mariachi en Monterrey. Esta fecha pasa desapercibida para todo el gremio del mariachi, no logro arraigarse.

Un evento que no está dentro de los conceptos de concurso ni de festival, pero que no puede dejarse de mencionar, es el homenaje a Marcial Punte. Este homenaje se llevó a cabo en el Teatro María Teresa Montoya el día 31 de agosto de 1998. Probablemente este evento fue organizado por Javier Lozano, entonces productor del programa “¡ Mira qué bonito!” y amigo de Punte. La talla de los invitados y las instalaciones del evento indican dicho apoyo. Este evento tenía la finalidad de homenajear y reunir fondos para este músico potosino, quien pasaba por notables problemas de salud. El homenaje contó con la actuación de los cantantes Laura Alicia, Alicia del Mar, Myrza Maldonado, Jorge Flores, Eduardo Javier, Alejandro Ortega, Melesio Garza, Lorenzo de Monteclaro, y porsupuesto, Marcial Punte. Los acompañamientos estuvieron a cargo del grupo norteño “Pilo y sus tremendos” y los mariachis Zapopan, Regiomontano, Jalisco, Cuauhtémoc y San Luis. Además se tuvo la participación del comediante Rodolfo Sebastián y más invitados.



*Figura 38.* Parte frontal del programa de mano del homenaje a Marcial Puente. 1998. Colección de Francisco y Ramiro Godina.

La inestabilidad económica de mediados de los noventa, la adquisición de disqueras locales por sellos transnacionales, la culminación de espacios televisivos de mariachi y la pérdida de uno de los principales compositores y arreglistas locales, marcarían el fin de otra etapa.



Figura 39. Folleto promocional del “Día mundial del mariachi en Monterrey ‘99”. 1999. Colección de Hnos. Medellín.

## 5. CONCLUSIONES

### 5.1 CONCLUSIONES. EPÍLOGO TEORICO

Este trabajo de investigación desarrolló la historia social del mariachi en Monterrey, y su zona metropolitana, durante el periodo comprendido entre los años 1950-2000.

En este apartado expongo las conclusiones más significativas, respondo a las preguntas iniciales y finalizo con las aproximaciones a ciertas conceptualizaciones teóricas que ayudarán a entender la dinámica artística y social de esta agrupación dentro del periodo investigado.

Una primera conclusión de tipo metodológica es que la propuesta de enfocar mi estudio de la evolución del mariachi, usando las *plazas* como eje para el análisis de su proceso de producción, circulación y consumo, fue acertada. Estos espacios respondieron a la expectativa de ser puntos de convergencia de los diferentes rubros, fueron reflejo de la relación entre mariachi y sociedad, y esbozaron etapas en el desarrollo del mariachi local. La percepción social y la evolución de las *plazas*, y por ende del mariachi, dependieron de factores tales como los cambios geográficos de una

ciudad en crecimiento, aprobaciones o desaprobaciones municipales, peleas de agremiados sindicales y migración.

Desde el año inicial investigado la *plaza El Nacional* se caracterizó por ser un lugar donde el mariachi local tuvo una versión modesta en todos los rubros. A mediados de los cincuenta, y dentro del mismo espacio temporal (1950-1961), nacía *La Hidalgo* como su contraparte. Los mayores alcances de los rubros, exceptuando el de agrupaciones y el de publicidad y transporte, se consiguieron en *El Fornos*. Considerada por muchos “charros” como una de las mejores de México. La disminución de los rubros, excepto el de grupos, se dio en *Nuevas plazas*. *La Hidalgo* y *El Fornos* aparecen como las *plazas* donde ocurrieron las mayores aportaciones a la configuración del mariachi local, las cuales llegan hasta nuestros días. La indumentaria, la dotación instrumental, los medios audiovisuales, el repertorio, los arreglistas y compositores, y la discografía y los concursos; son los rubros de ese periodo que reflejan en mayor parte la riqueza de esta cultura mariachera regiomontana. En esa época del *Fornos* (1961-1984), las limitadas tecnológicas en equipos reproductores y la escasa música escrita para mariachi, en comparación con las actuales, propiciaban la versión propia de mariachis locales a la hora de sacar una canción conocida. En la indumentaria pasaba algo similar, los sastres no especializados hacían su versión del traje charro más por necesidad e intuición que por necesidad o capricho.

Por otra parte, tres agrupaciones emergen en el espacio temporal investigado, como las más determinantes: Los Palmeros de Guadalajara, Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc. El mariachi Los Palmeros de Guadalajara revolucionó la indumentaria de los mariachis locales, ya que eran el único grupo en vestir traje de gala en ese

entonces. Su dotación instrumental de once músicos y su interpretación del repertorio “clásico” y “semiclásico”, eran novedad. Su llegada coincide con el éxito de la *plaza Hidalgo*. *Plaza Hidalgo* y Mariachis Los Palmeros de Guadalajara, fueron las principales causas para empezar a cambiar la percepción que se tenía del mariachi en la sociedad y entre los mismos mariachis. Los Reyes de Guadalajara fue el primer mariachi local en igualar lo hecho por Los Palmeros de Guadalajara. Esta agrupación comenzó a vestir trajes de gala, incrementó su dotación instrumental (llegando a 14 músicos en años posteriores a su creación), abordó el repertorio “clásico” y “semiclásico”. Tuvo constantes presentaciones en los medios audiovisuales (radio y televisión), acompañamientos artísticos y grabaciones. Los mariachis locales veían a esta agrupación como un ejemplo a seguir. Por su parte, el mariachi Cuauhtémoc fue la agrupación que llevó al mariachi local a su máxima expresión. Este mariachi impuso la tradición, en el mariachi local, de salir todos los días a trabajar vistiendo traje de gala. Ha sido el único grupo en tener su propio bar para ofrecer sus presentaciones. No solo abordó, sino que, extendió el repertorio “clásico” y “semiclásico” con versiones que aún ni salían con la voz oficial, en ese entonces, del mariachi moderno, el mariachi Vargas de Tecalitlán. Participaron en medios audiovisuales, grabaciones, acompañamientos artísticos y giras nacionales e internacionales. Esta agrupación llegó a tener un sello especial gracias a los arreglos y composiciones de sus integrantes. Estas tres agrupaciones marcaron la pauta a seguir ante sus compañeros mariachis.

Otro aspecto a destacar son los músicos que han marcado la cultura del mariachi local, dejando de algún modo una aportación a esta. Pedro Rodríguez “El Venado” fue el representante y trompetista del mariachi Cuauhtémoc que llevó a su mariachi, y al



mariachi local, a cotizarse mejor. Creó diferentes agrupaciones con dotaciones instrumentales amplias, bien uniformadas y con ensayos constantes. Marcial Puente llegó a destacar como arreglista y compositor. Su arreglos y composiciones fueron grabados por artistas locales y nacionales, también dieron un sello especial al mariachi Cuauhtémoc. Actualmente (2013) sus arreglos siguen sonando en algunas agrupaciones locales. Dos violinistas emergen como inspiración para sus colegas, Tomás Ruiz y Benjamín Hernández “Choke”. El primero se distinguió por su preparación clásica en la técnica al violín, el segundo por su experiencia y técnica mariachera con el instrumento. Hernández fue quien más influyó en sus compañeros, ya que mariachis como Julio Pérez, Ricardo Raigoza o Francisco Venegas, aprendieron de él distintos aspectos técnicos que posteriormente fueron transmitiendo a los nuevos violinistas. Mauro Carrillo fue un cantante que alcanzó una popularidad encomiable ante la sociedad y los mariachis. Una voz potente y un carisma particular son características que se escuchan cuando se habla de él. Sus grabaciones, participaciones en concursos locales y nacionales, el mariachi Los Reyes de Guadalajara y sus participaciones en los medios audiovisuales, sirvieron como resonadores de su éxito. Todos estos músicos son parte de las charlas de los mariachis de diferentes edades, otros, están presentes, consciente o inconscientemente, en las notas que actualmente se ejecutan en los mariachis, en la forma de ejecutarlas o en la cotización de ciertos mariachis.

En cuanto a la percepción social del mariachi local, ésta estuvo ligada mayormente al estatus de cada *plaza* y al nivel organizacional de sus mariachis. *El Nacional*, *plaza* situada en un barrio de bajo perfil, fue referente social de “músicos de cantina” en el primer periodo (1950-1961). Sus mariachis “no organizados”,

clasificación hecha por los mismos mariachis, laboraban mayormente en espacios como cantinas y demás. Vestían de una manera no uniforme, tocaban grupalmente sin previo ensayo y su dotación instrumental era inestable. Los mariachis “organizados” de inicio de la década de los cincuenta eran el Potosino y Los Cardenales. Estos grupos vestían más uniformemente, tenían una dotación instrumental más estable y ensayaban para eventos especiales como acompañamientos. No hacían *plaza*. Para mediados de los cincuenta un nuevo modelo de mariachi “organizado” era aportado por el mariachi Los Palmeros de Guadalajara, una dotación instrumental de once músicos, como indumentaria el traje de gala y dos conceptos nuevos para el mariachi local el ensayo (más formal) y el cuarto (el lugar especial para el ensayo). Se colocarían en la *plaza Hidalgo*, plaza situada a un costado del antiguo palacio municipal de Monterrey. Al inicio de este periodo (1950-1961) la percepción social que prevaleció fue el de “mariachi de cantina”, aun y con los mariachis Potosino y Cardenales. A partir de la llegada de Los Palmeros de Guadalajara la percepción se vio favorecida. Los demás mariachis seguirían los pasos de esta agrupación.

En el periodo del *Fornos* (1961-1984), donde dicha plaza que se ubicó en una importante zona de vida nocturna de la ciudad, el mariachi local alcanzó su mayor aceptación social. El trabajo de agrupaciones como Los Reyes de Guadalajara y el Cuauhtémoc aparecía profusamente en los medios audiovisuales. La sociedad tenía un modelo de mariachi local brindado por la radio y la televisión. Donde aparecían generalmente los más organizados. Ir a contratar mariachis al *Fornos* era garantía de buena calidad. Como contraparte, los mariachis del *Nacional* eran considerados por los

propios mariachis como no organizados. La percepción social prevaleciente en este periodo era alimentada por los mariachis del *Fornos*.

En el periodo de las *Nuevas plazas* (1984-2000) la percepción social que se había alcanzado en el *Fornos* disminuyó. Los mariachis más destacados, Cuauhtémoc y Los Reyes de Guadalajara, desaparecían cada vez más de los medios audiovisuales, a la vez que se alejaban de la práctica de hacer *plaza*. Los cambios geográficos de la ciudad y las disputas sindicales por nuevos espacios trastocaban la centralización del mariachi, resultantes de esto fueron el desenfrenado crecimiento de agrupaciones “por teléfono” y la creación de *nuevas plazas*. En los medios audiovisuales comenzaron a participar agrupaciones que ya no alcanzaban el nivel musical del Cuauhtémoc o Los Reyes de Guadalajara. Para el año 2000 se acababa el último espacio relevante para el mariachi en los medios audiovisuales.

Con lo mencionado anteriormente, podemos entender que la percepción social del mariachi local ha tenido tres factores determinantes: la migración, las agrupaciones clave (Palmeros de Guadalajara, Reyes de Guadalajara, y el Cuauhtémoc) y los medios audiovisuales. La migración de músicos de otros Estados hacia Monterrey alimentó la práctica hasta entonces llevada a cabo en los grupos locales, que generalmente estaban compuestos por foráneos. De esta manera llegaba una agrupación completa y otros músicos destacados que formaban agrupaciones destacadas, las cuales llegaban a ser los modelos a seguir ante los otros mariachis. Esta influencia no hubiera sido posible sin los espacios en los medios audiovisuales. Así también, la continua inmigración de músicos acrecentó la cantidad de agrupaciones, de las cuales algunas tuvieron cabida en los medios audiovisuales hasta el año 2000. Comenzaba ahí la debacle de la percepción

social del mariachi en los años posteriores. Estos cambios están notablemente delineados por los episodios económicos y políticos a nivel local, nacional e internacional, los cuales se mencionaron en cada periodo abordado.

En este trabajo también quedan expuestas dos tipologías que nacían localmente al paso de los años. Primer mariachi infantil, mariachi de la Ciudad de los Niños, a mediados de los cincuenta. Primer mariachi juvenil, mariachi juvenil Monterrey, cerca de 1974. La primera tipología tuvo breve replica en los noventa y la segunda detonó en los años noventa.

La evolución que tuvo el mariachi no solo fue en la percepción social. Aunque el nivel musical a nivel agrupación disminuyó, el nivel individual mejoró. Las inquietudes personales por mejorar técnica y teóricamente, llevaron a los mariachis a estudiar con maestros de manera particular o institucional. El transporte y la publicidad se volvieron rubros que distinguieron a las agrupaciones. La primera dio el confort y la seguridad física al músico, la segunda se amplió cada vez más (tarjetas, rótulos...). El mariachi se arraigó tanto a los rituales regiomontanos que ahora (2013) es normal verlos como parte imprescindible. Otros rubros como arreglos, composiciones, grabaciones y dotaciones instrumentales, alcanzaron su máximo desarrollo en periodo segundo, es ahí donde está la línea a vencer por los que emergen como posibles continuadores en dichos rubros.

Paso ahora a realizar algunas reflexiones conceptuales. El tipo de mariachi que estuvo presente en este espacio temporal investigado, fue el mariachi moderno. Aquél que Jáuregui (2007) identifica como el “comercial, con trompeta y de estilo uniforme”

(p. 241). Desde el inicio de los cincuentas, ya se contaba con tres trompetistas en el gremio, una imagen visual y sonora, que trataba de asemejar a la del comercial. Este tipo de mariachi se mantiene en la localidad hasta nuestros días, ya con la indumentaria correspondiente. Por su parte, el mariachi tradicional, siguiendo con Jáuregui, es el que surge ruralmente, de diferente instrumentación (sin inclusión de las trompetas) y número de integrantes (menor que el moderno). Solo hasta el año 2003 se tiene referencia de un mariachi local de tipo tradicional, “Los Pajarracos”, del cual no se tiene referencia actual.

Considerando lo anterior, abordo ahora la propuesta de Chamorro Escalante (2006) quien analiza al mariachi moderno mediante lo sonoro y lo visual. La dicotomía que Chamorro propone en la figura del mariachi obedece a “la representación visual de los músicos ejecutantes... por su atuendo en traje de charro o por el atuendo ranchero; y la reproducción musical, que se deriva de las habilidades de los músicos sobre los instrumentos musicales tradicionales” (2006, 91). Tras esta investigación concuerdo con Chamorro en lo referente a lo visual, ya que esa representación visual toma gran relevancia en el imaginario colectivo, teniendo en cuenta que indicamos que el traje de mariachi local no es una fiel réplica del traje charro ni tiene la misma finalidad. En cuanto a lo audible, considero que el repertorio y la dotación instrumental son dos rubros que hay que tomar en cuenta. En este trabajo quedó evidenciado que la dotación instrumental es una muestra del poder adquisitivo de cada contexto, así como también las tendencias musicales. El repertorio refleja el grado de hibridación del mariachi, y por ende, puede mostrar el modelo de mariachi local, o un tipo de modelo. Las

habilidades técnicas en el instrumento a su vez pueden sugerir la influencia, innovación o creación, cuando se observan con detenimiento.

Un fenómeno que estuvo presente en la configuración de esta cultura mariachera regiomontana fue el migratorio. La presencia de músicos de otros Estados quedó evidenciada en el documento Cetemista abordado en el capítulo *Nuevas plazas*. Los estados de San Luis y Zacatecas fueron los que más músicos aportaron a este gremio. Pero no solo parte de los músicos eran migrantes, los consumidores debieron tener su parte migrante. En el trabajo de Olvera (2005) con la “música colombiana” ya se tenían referentes de esta presencia. Esto provocó una hibridación que dio características propias a este gremio.

Al respecto de *hibridación*, el gremio mariachero regiomontano del periodo abordado se puede perfilar como un híbrido único. Compuesto de indumentaria, vocabulario, repertorio, etc. Entendiendo como híbrido a los “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (García, 2009, p. III). Aclaro que desde su nacimiento el mariachi como tal nació como una hibridación, la cual tomó una imagen visual y una imagen sonora que se fueron modificando al paso del tiempo. Esta hibridación del mariachi local regiomontano dio como resultado un posicionamiento único ante el gremio nacional e internacional.

Finalmente, el concepto de *campo*. Bourdieu llama *campo* a “un espacio de juego, a un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico” (Bourdieu, 1990, p. 216). Este espacio está integrado

por “quienes detentan el poder” y “quienes aspiran a poseerlo”, poder es *capital* en términos de Bourdieu. Teniendo en cuenta que el *campo* donde partimos es el de la música, el *subcampo* donde nos situamos es el de la música popular, aquella que pareciera no está destinada a ser escolástica, como lo es la llamada música “clásica”. Ya situados en la música popular, y específicamente en la música popular mexicana, nos enfocamos en un *subcampo*, el de la música de mariachi. Dentro de este *subcampo* del mariachi, encontramos un *subcampo* que es nuestra empresa académica, el mariachi local regiomontano. Los integrantes de este *subcampo* dentro del periodo abordado fueron los músicos, las disqueras locales, los restaurantes, los medios audiovisuales, entre otros. Los mariachis Reyes de Guadalajara, Cuauhtémoc y Palmeros de Guadalajara, aparecen como los detentores del mayor *capital*, este consistió en marcar la pauta en repertorio, indumentaria, instrumentación, por mencionar algunos aspectos. La legitimación de estos grupos se consagró en los medios audiovisuales, grabaciones, acompañamientos, las *plazas*, entre otros. Algunas agrupaciones trataron de obtener más *capital* por los mismos medios, pocas lo lograron. Ya para finales del año 2000 se comenzaba a apreciar que otros integrantes del *subcampo* obtenían *capital* ante la poca aparición en escena de los detentores consagrados.

Este trabajo propicia nuevos proyectos personales, entre ellos: profundizar el abordaje teórico acerca del tema, abordar de manera exclusiva el rubro de sindicato, indagar acerca del arribo de esta música al Estado y realizar una historia social del mariachi en la localidad pero ahora del año 2000 al presente (2013).

## GLOSARIO

**Los términos que a continuación aparecen, toman su significado de la cultura mariachera de Monterrey.**

**Adornos:** Los mariachis llaman así a los fragmentos musicales que se realizan como ornamento a la melodía principal. Estos pueden ser melodías secundarias o notas de adorno (ligados, trinos, etc.)

**Armonías:** así se le llama a la sección instrumental compuesta por vihuela, guitarrón, guitarra, arpa. El arpa no apareció en este periodo abordado, solo con un grupo foráneo. Las combinaciones existentes entre guitarra, vihuela y guitarrón, también se llaman armonías. Otro significado, puede ser cuando específicamente se refiere a la vihuela y/o guitarra, ya que estos instrumentos son armónicos mayormente en el mariachi.

**Bolita:** grupo de instrumentistas (de mariachi) que se juntan de manera informal para realizar un(os) trabajo(s) musical (es). Al final de este(os) compromiso(s) la agrupación se disuelve.



**Braceros:** nombre dado a los migrantes mexicanos que se dirigían, o estaban, a (en) los Estados Unidos.

**Cajones:** Así se le llama a una formación practicada, por grupos de mariachi en las *plazas*, al momento de *talonear*. Los integrantes de cada agrupación se forman en fila, un grupo tras otros. La agrupación que queda al inicio de la fila tiene derecho de ser la primera en abordar al cliente que llega buscando mariachi. Si no llegan a un acuerdo el cliente puede ir con la segunda opción y así sucesivamente.

**Cantinear:** acción que consiste en ir a ofrecer los servicios musicales a varios establecimientos que generalmente son bares, cantinas, prostíbulos y merenderos.

**“Chafa”:** expresión que refiere a algo de poco aprecio, de poco interés.

**Chamba:** trabajo

**Charro:** En primera instancia podría referirse a una persona dedicada a la charrería. Entre los mariachis comúnmente se llaman entre si charros.

**“Chivear”:** expresión que se refiere cuando se busca ganar dinero.

**Cuarto:** Espacio (casa, departamento, etc.) rentado por mariachis para tener ahí su vestimenta, instrumentos y otras pertenencias. Ahí también se llevan a cabo los *ensayos*.

**Cuota de paso:** aportación económica que hacen los músicos que están de paso en la *plaza* a la *unión* o *sindicato* de mariachis. Con esta aportación los músicos ajenos a la *unión* de mariachis pueden trabajar el tiempo acordado.

**Cuota para defunción:** apoyo económico para los miembros de la *unión* de mariachis en ayuda por defunción. Este apoyo se logra con la aportación periódica de los miembros de la *unión*.

**Cuota para enfermedad:** apoyo económico para los miembros de la *unión* de mariachis que se ven mermados por alguna enfermedad. Este apoyo se logra con la aportación periódica de los miembros de la *unión*.

**De oreja:** Expresión relacionada a la acción de aprenderse las canciones por medio de la audición, sin partituras.

**Ensayo:** el ensayo, también conocido como estudio, es la reunión periódica que tiene cada grupo de mariachi para “poner de acuerdo” las canciones que se están tocando, escuchar las nuevas canciones que les pide un cliente o para ampliar su repertorio.

**Estudiar:** estudiar es sinónimo de ensayo.

**Eventos:** así son llamados los compromisos musicales que un mariachi realiza. Hay de diferente tipo (bodas, quinceaños, sepelios, etc.).

**Ganchar:** llegar a un acuerdo con el cliente

**Giras hambrísticas:** expresión que parodia la expresión “giras artísticas”. Estas giras hambrísticas están regidas por el espíritu aventurero de los mariachis que las emprenden, ya que consisten en visitar municipios, Estados y hasta países, en busca de trabajo, ya sea *taloneando* o *cantineando*.

**Grupos no organizados:** mariachis sin una plantilla definida de músicos, no visten uniformemente y no *ensayan*.

**Grupos organizados:** mariachis con una plantilla definida de músicos, visten uniformemente y *ensayan*.

**Mariachi infantil:** agrupaciones de mariachi conformadas por personas con edades que oscilan entre los siete y los quince años, aproximadamente.

**Mariachi juvenil:** agrupaciones de mariachi conformadas por personas con edades que oscilan entre los veinte y los treinta años, aproximadamente.

**Paisano:** forma de llamar a una persona del mismo país, estado, municipio o pueblo, en relación a la persona que lo dice.

**“Perrón”:** expresión que refiere a algo que está muy bien.

**Plaza:** lugar de reunión de los grupos de mariachi, donde se pueden ofrecer los servicios musicales.

**Planta:** establecimiento (restaurante, hotel, cantina, etc.) que cuenta con los servicios de un mariachi periódicamente. El mariachi tiene horarios definidos para presentarse en dicho lugar. Generalmente hacen una presentación y posteriormente ofrecen sus servicios a la clientela (*talonear*).

**“Pomadosos”:** expresión que refiere a una persona engreída.

**“Por teléfono”:** es así como les llaman a las agrupaciones que no hacen plaza, a las que agendan su trabajo mayormente por el medio telefónico.

**Serenata:** sinónimo de *evento*.

**Sindicato:** Es como se le llama a la unión gremial de mariachis, esté o no afiliada a un Sindicato, como por ejemplo, a la CTM o la CNOP.

**Sinfonía:** Fragmento musical establecido entre los mariachis, el cual se usa como introducción para una canción de la cual no se tenga presente, al momento, la música original.

**Talón:** acción de ofrecer los servicios musicales en un lugar fijo, ya sea una *plaza* o una *planta*.

**Talonazo:** expresión referida a la acción de hacer *talón*.

**Talonear:** relativo a la acción de hacer *talón*

**Unión de mariachis:** es una expresión que se refiere a la organización de mariachis, afiliados o no, a un sindicato. Esto derivado de la pertenencia Unión de Mariachis de la CNOP.

**Victrola:** tipo de fonógrafo que en el inicio del periodo abordado no era muy común entre los mariachis.

## REFERENCIAS

### **Fuentes primarias (Entrevistas).**

Acevedo, Felipe y Santos. 24 de mayo del 2013. Juárez, Nuevo León.

Castañeda, Francisco. 23 de julio 2012. Monterrey, Nuevo León.

Cruz, Otilio. 15 de abril 2012. Monterrey, Nuevo León.

Dueñas, Jesús. 10 de abril del 2012. Guadalupe, Nuevo León.

Eguía, Mario. 4 de octubre 2012. Monterrey, Nuevo León.

Esquivel, José. 7 de febrero 2013. Monterrey, Nuevo León.

González, Arturo. 14 de abril del 2012. Guadalupe, Nuevo León.

González, Héctor Luis. 4 de junio del 2013. Monterrey, Nuevo León.

González, Juan José. 11 de octubre 2012. Guadalupe, Nuevo León.

López, Teodoro. 1 de mayo del 2012. Monterrey, Nuevo León.

Martínez, Daniel. 21 de marzo del 2012. Azcapotzalco, Distrito Federal.

Moreno, Aurelio. 10 de octubre del 2012. Monterrey, Nuevo León.

Pérez, Ezequiel. 27 de abril 2012. Guadalupe, Nuevo León.

Pérez, Julio. 11 de abril 2012. Guadalupe, Nuevo León.

Puente, Familia (Sra. Dionisia, María de Jesús, Estela y David). 20 de abril del 2012.

Monterrey, Nuevo León.

Raigoza, Ricardo y su esposa Laura Alicia. 9 de abril 2012. Guadalupe, Nuevo León.

Reyes, José. 9 de abril 2012. Monterrey, Nuevo León.

Rodríguez, José Luis. 4 de junio del 2013. Monterrey, Nuevo León.

### Referencias secundarias

Alanís, J. (1998). *Un barrio lleno de Música. Historia musical de Nuevo León*. Monterrey: UANL. Santiago, Recuperado de <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020126640/1020126640.PDF>

Alexis Badillo. (24 de octubre 2012). *mañanitas-Mariachi Azteca*. Recuperado de [http://www.youtube.com/watch?v=p3FcP\\_XkSZ8](http://www.youtube.com/watch?v=p3FcP_XkSZ8)

Arroyo, J. (03 de enero del 2008). Fin de los emporios disqueros. *El siglo de Durango.com.mx*. Recuperado de <http://www.elsiglodedurango.com.mx/noticia/152704.fin-de-los-emporios-disqueros.html>

Alvarado, J. (15 de julio del 2008). 50 años de televisión en Monterrey,agradecido con Monterrey. *El Porvenir.mx*. Recuperado de [http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota\\_id=232995](http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=232995)

Ayala, A. (2004). *Breve historia gráfica de la música en Monterrey*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Ayala, A. (2008). *Bustamante*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Ayala, A. (2011). *Abasolo*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Balerini, E. (17 de febrero del 2013). La escuela de mariachi cumplirá su primer semestre. *Milenio*. Recuperado de <http://www.milenio.com/cdb/doc/noticias2011/ee494f00799ff2a6d05b328521de4fe3>

Bartok, B. (2010). *Escritos sobre música popular* (novena reimposición). México: Siglo veintiuno.

Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-Conaculta

CARLOSSP715. (15 de Diciembre del 2010). *Claves De Enero-Pedro Yerena, con mariachi*. Recuperado de [http://www.youtube.com/watch?v=w6LT7\\_Mr0Is](http://www.youtube.com/watch?v=w6LT7_Mr0Is)

Canal 6 (enero de 1965). *Noticias del 6* [folleto]. Consultado en junio-julio de 2013. Colección de: Luis Moreno Flores.

Consulta de portadas de discos en <http://www.amazon.com>

Consulta discográfica hecha a la colección del Mariachi Nuevo Tecalitlán en Guadalajara, Jalisco, con el apoyo del Sr. Ángel Martínez, actual representante del mariachi.

Cavazos, I. (2012). *Crónicas y Sucesos del Monterrey de los Siglos XIX y XX*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.

Cazares, E. (27 de abril del 2012). Los alcaldes de Monterrey a lo largo de la historia. *Diario Cultura, publicación cultural en línea*. Recuperado de

<http://www.diariocultura.mx/2012/04/los-alcaldes-de-monterrey-a-lo-largo-de-la-historia/>

Clark, J. (2008). *Miguel Martínez Pionero de la trompeta mariachera/ Entrevistador Jonathan Clark*. Documento adquirido en “Por amor a mi tierra” mariachi fest, Guadalajara, Jalisco 2011.

Chamorro, J. A. (2006). *Mariachi antiguo jarabe y son. Símbolos compartidos y tradición musical en las identidades jaliscienses*. Guadalajara, Jalisco. Recuperado de <http://capturportal.jalisco.gob.mx/wps/wcm/connect/d709b1804dbe317da0ede95160bedb77/12mariachiajys.pdf?MOD=AJPERES>

Chávez O. (1991). *La Charrería: Tradición Mexicana*. Toluca, México: Instituto Mexiquense de Cultura.

chente3030. (21 de febrero del 2011). Mariachi Cuauhtemoc - Sones de mariachi de Blas Galindo. Recuperado de [http://www.youtube.com/watch?v=\\_PjjwxW09wU](http://www.youtube.com/watch?v=_PjjwxW09wU)

Dahlhaus, C. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/47747512/Fundamentos-de-Historia-de-La-Musica-Carl-Dahlhaus>

Durand, J. (2007). El programa bracero (1942 – 1964) Un balance crítico. *Migración y Desarrollo*, segundo semestre (009), p. 27 – 43. Recuperado de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/660/66000902.pdf>

El Norte. (29 de marzo de 1971). Completan las quince canciones finalistas. *El Norte*, p. B1.[Recorte de prensa de un periódico de Monterrey, Nuevo León]. Copia en posesión de la Familia Carrillo Montoya.

Escalante, J. y Dueñas P. (1996). Lola Beltrán a voz en pecho. *Somos*, 7, 38-44.

Fernández, J. (2001). Metodología etnográfica de la historia urbana. *Revista de Antropología social*. no. (010), p. 17-28. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/838/83801002.pdf>



Folclore y cultura chilena (29 de noviembre del 2010). Cómo se piensa y se enseña historia y ciencias sociales en el siglo XXI. [Mensaje de blog]. Recuperado el 25 de marzo del 2013

[http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n\\_a\\_la\\_Antropolog%C3%ADa\\_Social\\_y\\_Cultural.pdf](http://eprints.ucm.es/11353/1/Introducci%C3%B3n_a_la_Antropolog%C3%ADa_Social_y_Cultural.pdf)

García, N. (1990). Introducción: La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En P. Bourdieu, *Sociología y cultura* (pp. 9-50). México: Grijalbo-Conaculta

García, N. (2009). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (primera edición en formato de bolsillo). México: Random house Mondadori.

Garza, L. M. (2006). *Raíces de la música regional de Nuevo León*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Gilberto Marcos. (25 de octubre 2012). *Demolición del último edificio antes de construir la Macroplaza el 14 de agosto de 1982*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=DqeAkknvGno>

Gobierno del Estado de Nuevo León. (s. f.). *Antecedentes (Sistema de transporte colectivo Metrorrey)*. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de [http://www.nl.gob.mx/?P=metrorrey\\_ant](http://www.nl.gob.mx/?P=metrorrey_ant)

Gobierno del Estado de Nuevo León. (s.f.). *Governors of Nuevo Leon*. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de [http://www.nl.gob.mx/?P=nl\\_gobernadores](http://www.nl.gob.mx/?P=nl_gobernadores)

Gobierno del Estado de Nuevo León. (2011). *Reseña histórica de lluvias y ciclones tropicales en Nuevo León*. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de [http://www.nl.gob.mx/pics/pages/plan\\_contingencias\\_2011\\_base/resena\\_lluvias\\_2011.pdf](http://www.nl.gob.mx/pics/pages/plan_contingencias_2011_base/resena_lluvias_2011.pdf)

González J. & Rolle C. (2007). Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular. *Revista de historia*, segundo semestre no. (157), p. 31-54. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/2850/285022050003.pdf>

Grajales, T. (2000). Tipos de investigación. Recuperado el 25 de marzo del 2013 en <http://tgrajales.net/investipos.pdf>

Hernández, Y. (2008). Hombres corriente e historia social: ¿una nueva ortodoxia?. *Procesos históricos*. VII (014), s. p. Recuperado de <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/26090/1/articulo3.pdf>

Inclán, R. (30 de abril de 1979). Empataron dos canciones en el Primer Festival Nacional de música ranchera. [Recorte de prensa de un periódico no identificado de Distrito Federal, México]. Copia en posesión de la Familia Carrillo Montoya.

Inicia Imelda Miller una nueva etapa en su carrera. [Recorte de prensa de un periódico no identificado de Monterrey, México]. Copia en posesión de la Familia Carrillo Montoya.

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (2011, 27 de noviembre). *Mariachi: patrimonio de la humanidad: UNESCO*. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de <http://www.inah.gob.mx/index.php/boletines/9-declaratorias/5377-unesco-reconoce-al-mariachi-como-patrimonio-de-la-humanidad>

Jáuregui, J. (2007). *El Mariachi Símbolo Musical de México*. México: Santillana.

Martínez, J. (2007). Historia sociocultural, el tiempo de la historia de la cultura. *Revista de historia Jerónimo Zurita*. no. (82), p. 237-252. Recuperado de <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/38/09martinez.pdf>

mio8guel. (30 de noviembre del 2009). *Pelea de gallos-mariachi fam. macias-el Aguascalientes*. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=N1Jzwe471Is>

Monteleone comunicación e imagen. (2011). *Ciudad de los Niños una historia que cambia destinos*. Monterrey, México: Monteleone comunicación e imagen.

Moreno, H. (2011). *A la Indepe con cariño*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León.

Moreno, Y. (2008). *Historia de la música popular mexicana*. D.F. México: Océano de México.

Multimedios. (s.f.). Recuperado el 25 de marzo del 2013, de <http://www.multimedios.com/index.html>

Oficio 427/90 de la Secretaria del R. Ayuntamiento de la ciudad de Monterrey. (17 de julio de 1990). *SINDICATO UNICO DE MARIACHIS DE MONTERREY, N.L.* Consultado en julio del 2013.

Oficio del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey. (s. f.). Beneficios/ Proyectos. Consultado en julio del 2013.

Oficio del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey. (22 de marzo del 2000). 7.- *juntas internas/ 8- Gastos*. Consultado en julio del 2013.

Oficio del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey. (11 de abril del 2000). *Acuerdo verificado del día 10 de abril del 2000*. Consultado en julio del 2013.

Oficio del Sindicato Único de Mariachis de Monterrey. (17 de noviembre del 2001). *A quien corresponda*. Consultado en julio del 2013.

Olvera, J. J. (2005). *Colombianos en Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad social*. Monterrey, México: Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León.

Ortega, I. (2007). Introducción: del auge industrial a la crisis. En autor. (Ed.), *Nuevo León en el siglo XX La industrialización del segundo auge industrial a la crisis de 1982* (pp. IX-XXIV). Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. (IX) (XVIII y XIX)

Ortega, I. (2007). La industrialización de Monterrey: condicionantes y características del segundo auge industrial, 1940-1970. En autor. (Ed.), *Nuevo León en el siglo XX La industrialización del segundo auge industrial a la crisis de 1982* (pp. 3-34). Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León. (3 y 8)

Pozas, M. (1990). Los marginados y la ciudad. En M. Ribeiro & V. Zúñiga (Ed.), *La marginación urbana en Monterrey* (pp. 15-58). San Nicolás de los Garzas: Facultad de Filosofía y Letras, UANL. (p.20)

Puente, M. (1994). *Mis Memorias*. Auto grabación [copia en disco compacto del original en casete]. Monterrey, México.

RCA-BMG. (1996). Notas del disco “La nueva dimensión del mariachi Vargas de Tecalitlan” (1968) [Grabado por mariachi Vargas de Tecalitlan] [CD]. México: RCA-BMG.

Rendón, H. (2009). *De liras a cuerdas. Una historia social a través de las estudiantinas, Medellín 1940-1980* (Tesis de maestría). Recuperado de <http://www.bdigital.unal.edu.co/1320/1/71695312.2009.pdf>

Romero, B. M. (2001). La creciente popularidad del mariachi en los Estados Unidos al final del siglo XX. En A. Ochoa (Ed.), *De Occidente es el mariache y de México...* (pp. 171-180). Zamora, México: Colegio de Michoacán/ Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco.

Romo, Yeye. (25 de agosto del 2012). De sociales. *El siglo de Torreón .com.mx*. Recuperado de <http://www.elsiglodetorreon.com.mx/noticia/779474.de-sociales.html>

Rosaldo, R. (2000). Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social. Recuperado de <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10760/Cultura%20y%20verdad.pdf?sequence.pdf>

Salcedo, José. (2010). Vida de Raúl Salcedo Cascarita y su paso por la tremenda corte. *La tremenda corte*. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de [http://www.latremondacorte.info/datos-interes\\_files/raul\\_salcedo\\_cascarita\\_y\\_la\\_tremenda\\_corte.php](http://www.latremondacorte.info/datos-interes_files/raul_salcedo_cascarita_y_la_tremenda_corte.php)

Sastrería Escamilla.(2009). Sastrería y platería Escamilla. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de <http://www.sastreria-escamilla.com.mx/>

Sheehy, D. (2006). *Mariachi Music in America*. New York, USA: Oxford University Press.

Siegmeister, E. (1980). *Música y sociedad* (primera edición en español). México: Siglo Veintiuno (p. 3)

Supicic, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Papers*. no. (29), 79-108. Recuperado de <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n29/02102862n29p79.pdf>

Taylor, S. J. & Bogdan, R. (1996). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación* (3ª reimpresión). Barcelona, España: Paidós Básica.

Valero, J. (1987). *El libro de la charrería*. México: 1987. pp.128

Vela, J. (s.f.). Discography Mariachi Vargas de Tecalitlán. Recuperado el 25 de marzo del 2013 de <http://guitarron.tripod.com/discography2.html>

Vigil, A. (2005). *Polka para un canto de cerveza*. Monterrey, México: R. Ayuntamiento de Monterrey.23

Zemon, N. (1991). Las formas de la historia social. *Historia social*. no. (10), 177-182. Recuperado de <http://www.scribd.com/doc/160808265/Zemon-Davis-Natalie-Las-Formas-de-La-Historia-Social>

<b>NO</b>	<b>TITULO</b>	<b>MARIACHI</b>	<b>ACOMPAÑAMIENTO O PRINCIPAL</b>	<b>DISQUERA</b>	<b>AÑO DE LA PRODUCCION</b>
1	Joel Aleman ( Mariachi Tolteca)	Tolteca de Mty,NL	Acompañamiento	Planeta	1976
2	Valses con Mariachi	Los Cardenales de "Pepe" Esquivel,de Mty,NL	Principal	Globo	1977
3	David Gallegos	Los Reyes de Guadalajara de Mty,NL	Acompañamiento	Musart	1975
4	Juan Clemente y Mariachi		Acompañamiento	Producciones ROM	
5	Pedro Silva ( El Viejo alegre )	Regiomontano de Mty,NL (Regiomontano)	Acompañamiento	Grabaciones D.S.C. Direccion Musical	
6	Juan Picasso y sus canciones	Los Reyes de Guadalajara de Mty,NL	Acompañamiento	Producciones Picasso Corpus Christi , Texas	
7	El gran mariachi Cuauhtemoc de Pedro Rodriguez	Cuauhtemoc de Mty,NL	Principal	Musart	1975
8	Mario Saucedo con el Mariachi Regiomontano de Pedro Rodriguez	Regiomontano de Pedro Rodriguez (Cuauhtemoc)	Acompañamiento	Discos Larga Vida	DLV 197
9	Mario Saucedo con el Mariachi Regiomontano de Pedro Rodriguez	Regiomontano de Pedro Rodriguez (Cuauhtemoc)	Acompañamiento	Discos Larga Vida	DLV 119

NO	TITULO	MARIACHI	ACOMPAÑAMIENTO O PRINCIPAL	DISQUERA	AÑO DE LA PRODUCCION
10	Recuerdo del Rancho Motel los Magueyes , Saltillo Coahila	Mariachi de Pedro Rodriguez (Cuauhtemoc), Interprete Jorge Mazo			
11	Amparo Arbizu Muñoz Canta a sus recuerdos con Mariachi	Los Reyes de Guadalajara de Mty,NL	Acompañamiento	Discos Muñoz	DIM -01
12	Mas Alla del Sol	Los Reyes de Guadalajara de Mty,NL. Interprete Juan Picasso	Acompañamiento	Estudios de Grabacion Disco REY de Monterrey N.L.	1982
13	Peor que la muerte con el Mariachi Regiomontano de Pedro Rodriguez	Mariachi de Pedro Rodriguez (Cuauhtemoc)	Acompañamiento	Discos Larga Vida	DLV 75
14	Mauro Carrillo Interpreta a Maria Cristina			Discos Larga Vida	
15	Pedacito de cielo		Acompañamiento	No hay disquera, Productor Marcial Puente	1998
16	Real Guadalupano	Real Guadalupano	Principal	No hay, Productor : Pablo Amaya	
17	Mis Memorias Relato en decimas de Marcial Puente				Diciembre 8 , 1994 Guadalupe N.L.
18	Las mañanitas,La diana, Las goondrinas y las mas famosas polkas con el mariachi Cuauhtemoc de Mty, NL	Cuauhtemoc de Mty, NL	Principal	Cardenal	1979
19	Luis Moreno		Acompañamiento	Saval	Cerca de 1985
20	Mariachi Cuauhtemoc	Cuauhtemoc de Mty, NL	Principal		1985

**APENDICE B**

**LISTA DE FIGURAS**

<b>Figura</b>	<b>Página</b>
Figura 1. Mariachi Potosino. . . . .	27
Figura 2. Mariachi San Luis. . . . .	28
Figura 3. Mariachi Montes. . . . .	32
Figura 4. Mariachi de la Ciudad de los Niños. . . . .	37
Figura 5. Mapa de rutas a <i>cantinear</i> . . . . .	48
Figura 6. Mariachi Los Palmeros de Guadalajara. . . . .	51
Figura 7. Mariachi Potosino. . . . .	57
Figura 8. Mario Puente. . . . .	63
Figura 9. Agrupaciones de mariachi. . . . .	75
Figura 10. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	80
Figura 11. Mariachi Cuauhtémoc. . . . .	81



(Continuación)

Figura 12. Mariachi juvenil Monterrey. . . . .	84
Figura 13. Credencial sindical CTM. . . . .	86
Figura 14. Desfile de mariachis de CTM. . . . .	88
Figura 15. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	92
Figura 16. Mariachis sindicalizados del <i>Nacional</i> . . . . .	93
Figura 17. Folleto del canal 6. . . . .	105
Figura 18. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	115
Figura 19. Mariachi Cuauhtémoc. . . . .	116
Figura 20. Mariachi Los Pasajeros. . . . .	127
Figura 21. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	129
Figura 22. Mariachi Madrid. . . . .	130
Figura 23. Mariachi Cuauhtémoc. . . . .	133
Figura 24. Mariachi Tolteca. . . . .	135
Figura 25. Mariachi Tolteca. . . . .	137
Figura 26. Mariachi Regiomontano. . . . .	138
Figura 27. Mariachi Regiomontano. . . . .	139

(Continuación)

Figura 28. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	140
Figura 29. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	141
Figura 30. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	142
Figura 31. Mauro Carrillo. . . . .	148
Figura 32. Imelda Miller-Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	152
Figura 33. Mariachi Regiomontano. . . . .	176
Figura 34. Mariachi Los Reyes de Guadalajara. . . . .	182
Figura 35. Mariachi Señorial. . . . .	182
Figura 36. Contraportada de disco interpretado por Luis Moreno. . . . .	190
Figura 37. Promoción del Día internacional del Mariachi en Monterrey '99. . . . .	194
Figura 38. Parte frontal del programa de mano del homenaje a Marcial Puente. . . . .	196
Figura 39. Folleto del Día internacional del mariachi en Monterrey '99. . . . .	197