

Sones al servicio del poder: “nueva guardia nacional”, la experiencia de un mariachi gubernamental

Carlos Flores Claudio

El Estado mexicano, por algún tiempo, particularmente durante buena parte del siglo xx, fungió –y en ocasiones hasta hoy– como un gestor y patrocinador activo de actividades culturales, entre ellas la propia música, por así convenir a sus intereses. Esta situación supuso en muchos casos que el músico buscara adherirse al Estado –como fuente segura de recursos– para ejercer su actividad, situación que originó en diversas instituciones gubernamentales la gestación de grupos musicales que dentro de la lógica estatal acompañaron eventos y actos públicos de las subsecuentes administraciones para cumplir con los objetivos de hegemonía y preeminencia –al mismo tiempo que de recreación y fomento cultural, aunque tal vez esto último en menor medida– sobre los gobernados. Bajo este esquema encontramos al mariachi Nueva Guardia Nacional, agrupación perteneciente a la Secretaría de Seguridad de la Ciudad de México, y del cual presentaremos una semblanza, testimonio de una de tantas ve-

redas por las que la música y el poder han estado relacionados al correr del tiempo en el espectro social.

Entre la condena y la reivindicación

Desde que se tuvo conocimiento de la música se supo de su poder e influjo sobre los hombres y los animales (recuérdese los relatos sobre Orfeo o el flautista de Hamelin). Dicha característica persuasiva la destacó en su momento Platón, quien refería la utilidad de la música para forjar buenos hombres y ciudadanos. Teniendo conciencia de esta circunstancia, líderes, caudillos y políticos en turno a lo largo del tiempo buscaron establecer un control sobre ella –y sobre varias cosas más–, a fin de que ésta trabajara sobre sus gobernados, simpatizantes y seguidores, en función de sus intenciones e intereses, ya fuesen personales o de provecho gubernamental.

En el territorio que hoy llamamos México esto no fue una excepción. Aunque particularmente durante el siglo XIX, la visión que se tuvo sobre la música fue ambivalente. Por un lado, la música entendida como culta –todavía muy vinculada por entonces al ámbito religioso– invocaba el orden y era fomentada por la autoridad eclesiástica con anuencia de la civil; en cambio, a la música de carácter popular, inicialmente, se le asoció al desorden y al vicio, producto de estratos sociales donde la moral era considerada por las elites gobernantes como laxa, los valores devaluados y/o corrompidos, de temáticas comunes y promotora de conductas punibles, de ahí que tuviese que ser vigilada, prohibida o reprimida, controlada en pocas palabras. Las transformaciones que sufrió el país a lo largo de dicho siglo –producto de invasiones, rebeliones, migraciones, entre otras circunstancias– supuso también cambios en la percepción de la música, aunque no dejaron de existir “pendulazos” que iban desde la reivindicación hasta la condena y viceversa.

En la Ciudad de México, por ejemplo, las autoridades emitieron una serie de edictos y leyes con el fin de controlar el temperamento y el ocio de los habitantes, de ahí que se presentaran disposiciones respecto a esa materia, entre éstas, la categorización de las personas consideradas vagos si se dedicaban a ser desocupados teniendo oficio, no tener profesión “honesta”, ser limosneros, ser tahúres e incluso “los que dan música con harpas, vihuelas u otros instrumentos, en las vinoterías [*sic*], bodegones o pulquerías” (Archivo Histó-

rico de la Ciudad de México [AHCM], Gobierno, caja 14, expediente 71). Cosa curiosa esta última si se piensa que, en la época, estos mismos instrumentos eran tocados en las funciones teatrales o en los bailes de los salones en boga, sin que fuese la misma condena para los ejecutantes. ¿Acaso no hacían música en ambos tipos de sitios? Pareciera que en realidad el señalamiento fue al tipo de música que se dio en unos y otros lados, no en el tipo de instrumentos.

A fines de 1836, las denuncias contra la música popular se mencionan como uno de los lastres que las autoridades religiosas y civiles no habían podido prohibir, al igual que la ubicación de imágenes de santos en lugares donde poco se les reverenciaba según un articulista del periodo:

[...] Así es lo de dejar las imágenes (sacras) en las vinoterías [*sic*] y pulquerías, intentando corregir las palabradas [*sic*], sino son blasfemias las que ahí se hablan. Esto es pretender que tales lugares se convirtieran en templos. De un paso a otro hemos venido a dar con el origen de esas canciones indecentes, llamadas sonecitos del país, jarabe, el forrado, tumbamelo, las calabazas y otra porción de nombres con que se denominan siendo todas ellas amorosas e incitativas a la lujuria, las cuales se cantan en las misas de aguinaldo con escándalo de los fieles por cuyo abuso he declamado todos los años sin lograr que las autoridades eclesiástica y secular prohibiesen su continuación [...] (*El mosquito mexicano*, 1836).

Pero la realidad no era tan tajante. Si bien en los teatros y salones se podían escuchar redovas, marchas, polcas y valeses –géneros musicales que se pusieron de moda desde mediados de siglo en México y que se identificaron inicialmente con los estratos sociales altos–, también los jarabes y sonecitos del país se hacían escuchar en esos locales; muestra de lo anterior se dio en la Ciudad de México cuando algunos teatros los establecieron como números dentro de los muchos que una función podía ostentar: a veces junto con otros bailes nacionales –con bailadora en “traje de poblana”– (*Diario oficial*, 1858); en ocasiones junto a bailes y géneros teatrales extranjeros –zarzuelas y jotas– (*Diario oficial*, 1859a) o, incluso, dentro de puestas en escena como “Un paseo a Santa Anita”, ópera cómica de costumbres mexicanas:

[...] Cuando el argumento lo exija habrá dos parejas para bailar el jarabe y otros bailes nacionales, los cuales serán acompañados por una música de ban-

dolones y jaranitas colocadas en el foro, ensayados y arreglados escrupulosamente por el señor Sabas Contla. Para mayor efecto y propiedad el distinguido artista mexicano sr. Serrano ha pintado una decoración de Santa Anita viéndose en último término EL PUENTE DE JAMAICA (*La Sociedad*, 1859b).

Esta ambivalencia de criterios en cuanto a la música popular pareció atenuarse cuando a fines de siglo el discurso nacionalista gubernamental en busca de su consolidación comenzó a reivindicar dicha música como parte de los elementos que, se buscaría, fueran representativos del país frente al mundo. La necesidad de presentar una cara amable, progresista y civilizada de la nación tuvo como consecuencia –entre otras cosas– la organización de las llamadas orquestas típicas mexicanas, las cuales mostrarían en eventos como las ferias mundiales la riqueza musical de los diversos rincones de la patria.

Con el objeto de asistir a la Exposición Universal de Nueva Orleans, la llamada Orquesta Típica Mexicana se fundó en 1884, su primer director fue Carlos Curti, quien tal vez en concordancia con la folclorización de la época, tuvo la idea de vestirlos con el traje de charro (Jáuregui, 2007: 52). La conjunción del músico –la base de la orquesta eran miembros del Conservatorio Nacional de Música– con la imagen del rancharo mexicano, resultó en una combinación exitosa a la hora de presentarse en escenarios internacionales, dando singularidad a la representación mexicana al mismo tiempo que ofrecía una imagen de modernidad que el país requería tras décadas de aparente “atraso” por conflictos bélicos internos y externos. El repertorio de la orquesta fue hegemónicamente europeo, aunque con la particularidad de que tocaba “aires nacionales” con arreglos de su director Curti (Medrano, 2018: 255).

A pesar de las críticas iniciales de algunos sectores a la Orquesta Típica por incluir jarabes y sonos en su repertorio, nuevas orquestas en años sucesivos aparecieron en los escenarios oficiales y fiestas patrias de aquellos años. Así mismo, mariachis y demás agrupaciones rurales comenzaron a ser vistos con otra actitud por parte de las elites, que los comenzaron a observar como elementos pintorescos representativos de una región (Jáuregui, 2007: 51) en contraste con la reticencia y en ocasiones abierto rechazo que tenían por éstos cuando se presentaban en urbes como Guadalajara no mucho tiempo antes (Ochoa, 2008: 15).

Del arribo a la aceptación

La aceptación que se empezó a tener por parte de las elites de agrupaciones de raigambre popular tuvo un primer momento cumbre cuando un mariachi fue presentado en el cumpleaños del presidente Porfirio Díaz, en septiembre de 1905, en la Ciudad de México. Dicha agrupación apoyada por hacendados jaliscienses de la región de Cocula era liderada por Justo Villa, quien gozaba de relativa fama en la comunidad coculense por ser su grupo uno de los mejores en la comarca (Rafael, 1996: 16). El mariachi fue todo un éxito, tanto por lo alegre de su repertorio como por lo raro y “típico” de su vestimenta campesina: sombrero, calzón de manta, camisa blanca del mismo material, ceñidor colorado a manera de cinturón y huaraches sencillos.

Para 1907, durante un convite ofrecido por parte del presidente Díaz al secretario de estado norteamericano Ellih Root, se presentó por comisión del gobierno del estado de Jalisco otro mariachi dirigido por Cesáreo Medina, quien junto con siete integrantes más –que no era lo usual por entonces en estas agrupaciones–, acompañados por un par de parejas bailadoras, amenizaron el festejo –llamado *garden party* en la época– en el bosque de Chapultepec, lo que causó la admiración y el asombro de los invitados nacionales y extranjeros que concurrieron a la reunión.

Probablemente los sucesos mencionados líneas arriba fueron determinantes para que miembros de compañías estadounidenses de fonógrafos –Columbia, Edison y Victor–, realizaran grabaciones de la música que los mariachis tocaron en dichas reuniones y que se han atribuido al llamado “Cuarteto coculense”, alrededor de 1908 y 1909 (Jáuregui, 2007: 56), sin más objetivo que registrar esa música campirana que les era ofrecida en las reuniones mencionadas, vistas como algo más exótico que estético para los escuchas angloamericanos.

Vendría entonces el paréntesis revolucionario iniciado en 1910 y el conflicto cristero algunos años después –en particular en el occidente del país–, entre sus efectos colaterales estarían las migraciones de población desde el campo hasta zonas urbanas a donde llegarían por supuesto algunos músicos a establecerse –muchos mariachis entre ellos– que verterían su oficio musical en pulquerías, cantinas, vinaterías y calles de las ciudades.

En los festejos por el centenario de la consumación de la Independencia en septiembre de 1921, fecha histórica que fue aprovechada por el gobierno en

turno para presentarse ante la mirada extranjera como una nación que tras el conflicto revolucionario estaba en plena “reconstrucción”, la Ciudad de México se vio inundada de eventos conmemorativos con un toque nacionalista, muchos de ellos aderezados con elementos “típicos” o ciertamente folclorizados de diversas partes de la república. Existe constancia de que, previo a las celebraciones, en abril de 1921, ya se había presentado el Mariachi Zamora en el Teatro Lírico de la metrópoli capitalina, el cual se anunció como el “espectáculo más típicamente mexicano” (Jáuregui, 2007: 69). No obstante, la presencia de agrupaciones campiranas como el mariachi todavía tendrían que esperar a ser el núcleo festivo en este tipo de conmemoraciones algunos años después, aunque cada vez era más constante y necesaria su aparición en espacios que por entonces aún ocupaban las llamadas orquestas típicas.

Mientras tanto, los mariachis recién llegados a la metrópoli capitalina tuvieron que sobrevivir tocando en donde podían, con el agravante de ser molestados por las autoridades locales que todavía los consideraban como elementos de desorden y escándalo en la vía pública; sin embargo, eso no impidió que comenzaran a sentirse parte del paisaje urbano, elementos cada vez más reconocibles en el mosaico cultural capitalino. De hecho, desde algunos años antes, los músicos callejeros de la urbe debían sacar una licencia que los acreditara como tales ante la autoridad competente, de otra manera corrían el riesgo de ser detenidos (AHCM, Gobierno, volumen 1712, expediente 147), de ahí que muchos de ellos comenzaran a concentrarse en una plaza por entonces ciertamente marginal de la ciudad, aunque progresivamente reconocible gracias al establecimiento de diversos negocios de bebidas y comidas –entre ellos el famoso Tenampa– que atraían a los ciudadanos más bohemios, me refiero por supuesto a la Plaza Garibaldi. Dicha plaza se convertiría con el paso de los años en el enclave mariachero por excelencia de la metrópoli.

Por otro lado, para algunos mariachis, si bien ya tenían cierto reconocimiento del público capitalino, su situación continuó siendo inestable, por lo que en su afán por sobrevivir tuvieron que pedir –paradójicamente– auxilio a alguna autoridad superior, como fue el caso de Cirilo Marmolejo, uno de los primeros mariachis en arribar a la gran urbe capitalina. Dicho mariachi ya contaba con algunas grabaciones fuera del país e incluso alguna aparición en la cinematografía nacional (en el film *Santa*, de 1931), aún así, no terminaban por afianzarse en la capital. Es por ello que, en junio de 1936, se vieron en la necesidad de hacer llegar una solicitud de ayuda al mismísimo presidente de

la república Lázaro Cárdenas, quien ya los conocía desde tiempo atrás debido a su colaboración como grupo musical durante su gira como candidato presidencial. Cárdenas correspondió a su ayuda durante la campaña por medio de su subalterno Adolfo Ruiz Cortines, quien era funcionario del Departamento del Distrito Federal. Por decreto, señaló:

En uso de la facultad que me concede el artículo 68 de la Ley Orgánica del Distrito y de los territorios federales, he tenido a bien nombrar a usted “Cancionero” Supernumerario (Grupo Mariachi Coculense) a partir del 16 del actual con adscripción a la Dirección general de Acción Cívica con el sueldo que fija a ese empleo la partida respectiva del presupuesto de egreso [...]. (Jáuregui, 1999).

Por voz de don Miguel Martínez Domínguez –considerado el patriarca de la trompeta mariachera– sabemos que el mariachi de los Hermanos Pulido también fue “absorbido” por la estructura gubernamental gracias a su vínculo con el presidente Cárdenas:

Cuando yo estaba en El Tenampa, llegaron los hermanos Pulido. Entonces era famoso el Mariachi Pulido, ese mariachi era de categoría, porque los cuates Pulido, que eran mellizos, eran paisanos de Lázaro Cárdenas, también eran de Jiquilpan. Fíjate como los quería Cárdenas: a uno de ellos, a David, lo puso de comandante de la policía en Xochimilco, y a su hermano, a Francisco, lo puso de jefe de mercados (en el Distrito Federal); pero tenían su mariachi. Ellos no tocaban, tenían personal, pero sí lo manejaban ellos al mariachi. A todos los de ese mariachi, Cárdenas los puso como empleados en Educación Pública, como maestros de primera enseñanza. Ellos tocaban en todos los programas oficiales, tocaban en la radiodifusora XEFO del gobierno, estaba por la calle de 5 de mayo. Traían buenos trajes... estaban bien vestidos, con sombreros bien galoneados; les daban dos trajes cada año. El grupo sonaba muy bien y tenía chambas con puros funcionarios de arriba. Los Pulido estaban muy bien parados (Jáuregui, 2012: 56).

Otro de los mariachis que se volvería institucional, al igual que el Pulido, sería el Mariachi Vargas de Tecalitlán, que también fue considerado por las autoridades gubernamentales gracias a que, en 1934, el gobernador de Jalisco, Sebastián Allende, los contrató para tocar en la toma de posesión del general

Lázaro Cárdenas, fue su presentación todo un éxito. Esto les valió para que Miguel Lerdo de Tejada –dirigente de la Orquesta Típica de la Ciudad de México– los promoviera con Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien les asignó un segmento en la estación de radio “W”, además de ser nombrados el conjunto oficial de la Policía, puesto en el que permanecieron alrededor de 20 años (Jáuregui, 2007b: 113).

Institucionalización: mariachi y policía

La tendencia de contar con grupos musicales al interior de las instituciones gubernamentales fue constante a lo largo del siglo xx, ya que eran elementos importantes para dar cierta publicidad al organismo patrocinador del conjunto, aunado a la posibilidad de que incluso la base trabajadora del mismo tuviese la viabilidad de incorporarse a la labor musical. Sólo por citar algunos ejemplos, podemos nombrar a los grupos musicales de la Secretaría de la Defensa Nacional: cuentan con una orquesta sinfónica, un coro vocal y también un mariachi; se sabe también de la orquesta y mariachi de la Secretaría de Marina y, por supuesto, de los grupos apoyados por los cuerpos policiacos. En el caso de estos últimos, algunos de los conjuntos musicales que se han vuelto famosos a lo largo de las décadas son la Danzonera Pegaso, el coro vocal Los tenientes de Anáhuac y el mariachi Nueva Guardia Nacional, de quien ahondaremos a continuación.

Para hablar acerca del mariachi Nueva Guardia es necesario hablar también de una agrupación predecesora y a la cual en algún momento sustituyeron: el mariachi Guardia Nacional. El Guardia Nacional fue un mariachi creado en 1974, aproximadamente, liderado por el señor Héctor Vargas dentro de la entonces Dirección General de Policía y Tránsito (DGPT) del Departamento del Distrito Federal. Le fue encomendado amenizar diversos eventos al interior de la corporación, incluidos los del entonces titular de la dirección: Arturo Durazo Moreno, popularmente conocido como “El Negro” Durazo. Él, según uno de sus biógrafos, ostentaba ser originario del estado de Sonora, haciendo que los grupos musicales de la dirección, debido a su presunción, cantaran el corrido del “Moro de Cumpas” –que hiciera famoso el “charro de México”, Antonio Aguilar– como se narra a continuación:

[...] Todo hace suponer que “adoptó” al pueblo de Cumpas, porque se le cita en un corrido de caballos que le gustaba mucho; y como en su letra original se habla de una competencia donde pierde “el negro” de Cumpas, obligó a los grupos musicales de la DGPT, como son los tenientes de Anáhuac (a los cuales ascendió a capitanes), La Guardia Nacional, y otros, que cambiaran la letra del corrido e hicieran ganador al “Moro” de Cumpas. Para él la palabra derrota no podía estar en su diccionario (González, 1983: 113).

Por razones desconocidas, el Guardia Nacional dejó de funcionar dentro de la corporación, siendo por lo que fue necesario hacer una nueva convocatoria para que algún grupo de mariachi cubriera el lugar dejado por el anterior. En algún momento, el propio Héctor Vargas años después decidió retomar el nombre de Guardia Nacional, dicho mariachi adscrito a la Policía Federal Preventiva, de ahí que en ocasiones a veces se les confunda con el Nuevo Guardia Nacional adscrito actualmente a la Secretaría de Seguridad Pública de la Ciudad de México (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017)

La corporación, tras verse desprovista de un mariachi, organizó una audición para los nuevos grupos, en mayo o junio de 1989, efectuada en las instalaciones de la dirección, por entonces ubicadas en la avenida Fray Servando número 32 de la Ciudad de México. A la cita acudieron siete grupos, entre ellos un mariachi de carácter familiar llamado Mariachi Juvenil Ramírez, que por entonces trabajaba en Garibaldi solamente y provenían del estado Guanajuato. Dicho mariachi resultó ganador de la audición que duró alrededor de 10 horas, según me cuenta su líder actual, don Mario Ramírez.

Don Mario señala que parece ser que la voz de su padre Carmelo Ramírez, conocido en el gremio mariachero como “El Palomo”, fue una de las cosas que terminó por decidir a los funcionarios policiacos a contratarlos para ser el mariachi de la policía capitalina. Ya instalados como el mariachi de la corporación, en algún encuentro con el por entonces secretario de protección y vialidad Javier García Paniagua los bautizó como Nueva Guardia Nacional, nombre que han mantenido hasta el día de hoy (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017).

Al interior de la corporación, el mariachi pertenece actualmente a la Dirección de Comunicación Social y Deportiva, e inicialmente para distinguirse, y tal vez como un vínculo simbólico con la canción ranchera, iban a sus compromisos y eventos vestidos como los patrulleros motorizados –con los

que llegaron a coincidir para tocar en sus eventos acrobáticos– en recuerdo a Pedro Infante y Luis Aguilar, quienes participaron como tales en la famosa película *A toda máquina*, 1951, dirigida por Ismael Rodríguez. Actualmente visten el llamado “traje de gala” de la policía, con camisa, pantalón de vestir y saco, así como sus respectivos aditamentos que indican el grado de capitanes que tienen dentro de la corporación.

Tocan en todas las celebraciones de la corporación, el Día de las Madres, el Día del Padre, el Día del Policía, eventos de altos mandos y recepciones de visitantes distinguidos. En cuanto a eventos externos, generalmente son invitados a las ferias de las alcaldías junto con otros conjuntos musicales de otras corporaciones gubernamentales. En alguna ocasión fueron invitados – dice don Mario– al Instituto Politécnico Nacional, en donde el embajador de Argelia los escuchó y les prometió algún día llevarlos a su país a tocar. Tiempo después, don Mario fue citado por un secretario de Seguridad Pública de manera urgente para decirle que le tenía dos noticias: “¡No sé qué hicieron en el Politécnico que se tienen que ir a África!”. Enseguida le dijo la segunda noticia: “¡la buena es que se van con sueldo pagado a un servicio allá!”. El embajador cumplió su palabra. En 2007 hicieron una gira por el norte de África y visitaron Túnez, Libia –donde tuvieron la oportunidad de conocer al presidente Omar Gadafi–; por supuesto visitaron Argelia, en donde realizaron presentaciones en los estados de Oran y Digell, además de presentaciones en radio y televisión árabe (Al Jazeera). “La gente allá no nos entendía nada, pero nos veían y les gustaba la música, y la tarareaban” (Entrevista a Mario Ramírez, comunicación personal, 2017), dice orgulloso don Mario.

La Nueva Guardia Nacional tiene un roce continuo con gente de la farándula, jhan interactuado en diversos eventos para radio y televisión. En el año 2013, por ejemplo, colaboraron en una presentación con Omara Portuondo y Regina Orozco. Sus continuas apariciones en eventos son mostradas en la galería fotográfica que el mariachi tiene dentro de la red de amigos en su perfil en la red social Facebook. Actualmente, como un trabajo alterno al de su planta en la corporación policiaca, siguen presentándose en eventos particulares, y en ocasiones algunos de sus elementos se dejan ver por la plaza Garibaldi, donde comenzaron su travesía capitalina como mariachis.

Fuentes de consulta

- Archivo Histórico de la Ciudad de México [AHCM]. (Sin fecha). Decreto para la formación de tribunales para juzgar a los vagos establecido en el artículo 134 de las Bases orgánicas Gobierno del Distrito Federal.
- Entrevista a Mario Ramírez, director del Mariachi Nueva Guardia Nacional, realizada por Carlos Flores Claudio, San Ángel, Ciudad de México, 21 de julio de 2017.
- González G., J. (1983). *Lo negro del Negro Durazo*. México: Editorial Posada.
- Jáuregui, J. (1999). *Los mariachis de mi tierra: noticias, cuentos, testimonios y conjeturas: 1925-1994*. México: CONACULTA.
- Jáuregui, J. (2007a). *El mariachi. Símbolo musical de México*. México: Taurus.
- Jáuregui, J. (2007b, septiembre). “De la comarca a la fama mundial. Las transformaciones del Mariachi Vargas de Tecalitlán durante el siglo xx”. *Antropología*, 80, 101 – 128.
- Jáuregui, J. (2012). *El son mariachero de la negra. De gusto regional independiente a a aire nacional contemporáneo*. México: CONACULTA.
- Martínez D., M. (2012). *Mi vida, mis viajes, mis vivencias. Siete décadas en la música de mariachi*. México: CONACULTA.
- Medrano R., S. (2018). La orquesta típica y el mariachi, promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera. En F. Samaniega (coord.), *Memoria del coloquio Del mariache al mariachi, música y músicos*. XVI Encuentro Nacional de Mariachi Tradicional (pp. 247 – 263). Zapopan: El Colegio de Jalisco.
- Ochoa Serrano, Á. (2008). *Mitote, Fandango y mariacheros*. México: Fondo Editorial Morevallado.
- Rafael, H. (1999). *Los primeros mariachis en la ciudad de México. Guía para el investigador*. México: Edición del autor.

Periódicos

- El mosquito mexicano*. (1836, 18 de noviembre).
- Diario oficial del Supremo Gobierno*. (1858, 4 de febrero).
- Diario oficial del Supremo Gobierno*. (1859a, 18 de febrero).
- La sociedad*. (1859b, 16 de noviembre).



Tercera parte
Música urbana
y tendencias recientes

