

¡ARRIBA EL NORTE...!

Música de acordeón y bajo sexto

Tomo II

Gestación de la música norteña mexicana



Testimonio Musical de México

¡ARRIBA EL NORTE...!

Música de acordeón y bajo sexto

Tomo II

*Transnacionalización de la música
norteña mexicana*





¡ARRIBA EL NORTE...!

Música de acordeón y bajo sexto

Tomo II

*Transnacionalización de la música
norteña mexicana*

Luis Omar Montoya Arias
Coordinador

INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

Luis Omar Montoya Arias, coordinador

¡Arriba el Norte...! *Música de acordeón y bajo sexto*
Tomo II. *Transnacionalización de la música norteña mexicana*

Testimonio Musical de México, 59

Primera edición: diciembre de 2013

© y ℗ Instituto Nacional de Antropología e Historia
Córdoba 45, Col. Roma, Delegación Cuauhtémoc
México, DF, 06700
www.inah.gob.mx

Quedan reservados los derechos de autor y de intérprete de piezas musicales u otros documentos que aparecen en esta obra discográfica.

ISBN 978-607-484-452-8 Obra completa
ISBN 978-607-484-456-6 Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana

Queda prohibida la reproducción parcial o total, directa o indirecta, del contenido de la presente obra sin contar previamente con la autorización expresa y por escrito de los editores, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y, en su caso, de los tratados internacionales aplicables. La persona que infrinja esta disposición se hará acreedora a las sanciones legales correspondientes.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

ÍNDICE

Tomo II

Presentación	9
<i>III. Medios masivos de comunicación</i>	11
1. Cine y literatura en la música norteña mexicana	12
2. La radio en la construcción social de la música norteña mexicana	32
<i>IV. Cosmopolitismo</i>	60
1. La música norteña mexicana en Holanda	62
2. Corridos Prohibidos colombianos	88
3. La música norteña mexicana en Chile	133
4. Pioneros de la música norteña mexicana en Colombia	159
<i>V. Nuevos enfoques</i>	182
1. El uso de la imagen en la construcción social de la música norteña mexicana	184
2. El conjunto norteño: de cultura subalterna en México a tesoro cultural estadounidense	223
Selección del repertorio	242

*A don Paulino Vargas Jiménez, lo más grande que ha dado la
música norteña mexicana.*

*A Rubén M. Campos (1876-1945), quien nació en Manuel
Doblado, Guanajuato. Considerado uno de los padres de la
etnomusicología mexicana. M. Campos y su obra resultan
fundamentales para las generaciones contemporáneas de
mexicanos que nos interesamos por el estudio de las músicas.*

A Miguel Hidalgo y Costilla, el revolucionario.

*A la extensa familia Arias, originaria de Pénjamo, Guanajuato.
Los Arias de Pénjamo, descendientes de Miguel Hidalgo y
Costilla, representan la vigencia de sus ideales revolucionarios.
Los Arias, una familia de artistas, de creadores y de
librepensadores.*

*A México, a quien amo y respeto profundamente. Ser mexicano
siempre será un privilegio. Pertener a un pueblo lleno de
magia, como el mexicano, es una experiencia incomparable.*

Luis Omar Montoya Arias
Irapuato, Guanajuato, México
12 de julio de 2013

Presentación

Por lo menos desde la época de la Conquista, el norte ha provocado gran influjo en la gente del sur; algo existe de cautivador en esa enorme región, cuyos límites aún hoy no se tienen bien definidos. La gente sólo menciona: “Me voy p’al Norte”, “Vengo del Norte”, “Lo traje del Norte”, lo cual significa, eso sí, un gran punto de trasiego. Los motivos de fascinación que atraen a los sureños pueden ser diversos; no obstante, parece que todo se centra en un imaginario mítico donde se depositan las posibilidades de una vida diferente, de otros horizontes, de un comenzar de nuevo. Sea como fuere, el Norte no existiría sin el Sur; de modo que ambos configuran un puente que propicia encuentros y desencuentros, donde peregrinan ilusiones y fracasos, fortunas y desventuras, nostalgias, arraigos e identidades en tránsito.

En este flujo de personas, deseos y emociones encontradas, los prototipos de la música y las canciones *norteñas* han jugado un papel preponderante en la construcción colectiva de esa fascinación, ya que sus relatos condensan ingredientes entre los cuales los sureños descubren paralelismos con sus propias vidas, si no reales, por lo menos anhelados. Que ya es mucho, pues el anhelo es el principal motor que impulsa el hacer de la gente; sin embargo, la cosa anhelada suele nutrirse de ideales, de utopías, de quimeras, de sueños.

Al parecer, musicalmente hablando, todo comienza en el Bajío, durante la efervescencia social y cultural de la Colonia, que propicia el acomodo de

diversos géneros, ritmos, estilos, repertorios e instrumentaciones, aunado a las migraciones cuyo propósito es poblar los lejanos, amplios y desolados confines septentrionales que, con el transcurrir de los años, se han mezclado con oleadas semejantes de los asentamientos que pueblan los estados fronterizos del vecino país, provenientes de Europa central, pero también, en épocas más contemporáneas, con múltiples movimientos musicales que se suscitan en esa parte de nuestro país.

Por supuesto, en la conformación de la música nortea también han jugado un papel preponderante los medios de comunicación, las industrias del disco, de la radio y del cine, quienes han contribuido a la consolidación de una estética *sui géneris* y a su trascendencia trasnacional.

A todos estos aspectos y más, se refiere la presente obra discográfica, el número 59 de la serie del INAH, Testimonio Musical de México. Un grupo de especialistas, algunos mexicanos y otros extranjeros, de manera acuciosa se han dado a la tarea de escudriñar este fenómeno musical de profundas raíces e inquestionable vigencia; fenómeno que demuestra una vez más el proceder de la cultura y la historia, hechas de confluencias, hibridaciones e innovaciones del ingrediente humano.

Es importante advertir, como último aspecto, que algunas piezas del repertorio fueron tomadas de discos viejos, deteriorados por el constante uso, por ello se dejan escuchar ruidos extraños, imposible de eliminar; pero se decidió no sustituirlas, por el gran valor cultural que encierran.

Benjamín Muratalla

III. MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

1. *Cine y literatura en la música norteña mexicana*

Iván Javier Mendoza Castañeda *

Arroba el pensamiento y el sentimiento de muchos, la música norteña, la letra, el ritmo, sus historias y, en general, su parafernalia; pero pocas veces nos preguntamos por el origen de lo que vemos y escuchamos, y por su desarrollo. La música norteña mexicana es un movimiento cultural que forma parte de una sociedad, a la cual representa mediante diversas manifestaciones; por ejemplo, y de manera concreta, el cine. Hablar de música norteña y cine era un proyecto pendiente con mi colega Luis Omar Montoya Arias, con quien comparto la pasión por este género musical, aunque no su grado de afición ni su enorme conocimiento. Hoy tenemos la oportunidad de trabajar formalmente el suceso de la norteña en el cine y la literatura. Anteriormente participé en el V Encuentro de Estudiantes de Maestría y Doctorado en Historia, con la ponencia *El corrido en el cine mexicano*; sin embargo, dicho trabajo no tiene parangón con el presente proyecto, en cuanto al desafío que representa.

* Universidad de Guanajuato, México.

El concepto *música norteña* evoca un cúmulo de experiencias colectivas que se relacionan con la migración de mexicanos a Estados Unidos, con el campo, con la representación que de la misma ha hecho el cine mexicano desde finales de la década de 1950 y, sobre todo, con la manera de asociarla con la ciudad de Monterrey, considerada capital de la música norteña. Hoy, además del cine, los estereotipos en torno a la música norteña mexicana se masifican por medio de las telenovelas transmitidas por la televisión comercial en México y Colombia, y por la industria de entretenimiento latina afincada en Miami; producciones como *La Reina del Sur* (Telemundo, 2011) y *La mujer del vendaval* (Televisa, 2013), son ejemplo de ello.¹

Se piensa, se dice y se afirma categóricamente que la música norteña es del norte de México, pero ¿qué tan cierta es esta aseveración? La respuesta es más profunda de lo que parece, ya que otras regiones musicales del México contemporáneo se han sumado al nacimiento, desarrollo y situación actual de las diferentes corrientes que hoy conforman lo que globalmente se conoce como música norteña. Además, es preciso resaltar la importancia del Bajío mexicano en la construcción histórica de la música norteña mexicana, misma que atesora en el bajo sexto uno de sus símbolos identitarios más fuertes; este instrumento es una de las aportaciones más relevantes del Bajío a la música norteña. La contrahistoria de la música norteña mexicana recién se escribe.²

¹ Información proporcionada por Luis Omar Montoya Arias.

² Ídem.

La música norteña, más que un ritmo, es una manera de manejarse, de vivir y de identificarse; se trata de un movimiento cultural y social, y no de una clasificación aberrante hecha por obtusos en la música gruper. La música norteña, nos atrevemos a aseverar, es la más significativa y pujante de los últimos años en México; ha pasado por diversas variantes a lo largo del tiempo, así que no es la misma hoy que la de hace cincuenta años. En algunos acasos se le ha desvirtuado, pero sigue en constante cambio.

De suyo, es un género complejo, y caemos en tremendo error al catalogarla como simple y “entendible” sólo por tratarse de un género popular.³ Su complejidad obedece a su gestación misma, la cual se nutrió musicalmente hablando de las migraciones belgas, alemanas, polacas y checoslovacas, en el siglo XIX. Consabido es también para los avezados en música norteña, que a causa de estas migraciones tenemos las aportaciones medulares del género, como el acordeón y su consecuente afinidad con la música sureña de Estados Unidos.

En general, en las últimas décadas la música norteña se ha abordado en producciones de bajo costo y por medio de las llamadas narco-películas o cine fronterizo, entre otras denominaciones, a causa del fenómeno feroz del narcotráfico que se ha apoderado del cine. En recientes fechas, cintas

³ José Juan Olvera define la música popular “como aquella que se produce masivamente, para ser vendida en contextos urbanos, distribuida a través de los medios masivos de información y fuertemente condicionada por la evolución tecnológica”. José Juan Olvera Gudiño, “Música e identidad en migrantes queretanos”, en Miguel Olmos Aguilera (coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2012, p. 289.

cuya trama versa sobre el narcotráfico han sido galardonadas en festivales importantes, escapando así de la clasificación del cine de narcos; en suma, se trata de producciones de corte diferente.

En el presente estudio analizaremos, paralelamente, la representación de la música norteña en dos películas, para exhibir el cambio que ha sufrido con el paso del tiempo: *Bendito entre las mujeres* (1959) y *El infierno* (2010). Como epílogo daremos un recorrido por la novela *Trabajos del reino*, del escritor Yuri Herrera, considerada una obra épica del género de la narcoliteratura. Cada una retrata una época diferente y por lo tanto distante de la música norteña y de nuestro cine.⁴ Por otra parte, cabe señalar tres aspectos relevantes para este trabajo, en torno a la música norteña: primero, esta música se ubica en específico, en el noreste mexicano, estados de Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, y no en el resto de los estados norteños que

⁴ “Como medio de comunicación masiva, el cine ha transmitido y expresado una gran variedad de estereotipos y modelos que resumen, a veces intencionalmente y a veces sin querer, los parámetros morales o de identidad de clase imperantes en determinado tiempo y espacio y por determinado estrato social. Así es posible adentrarse en algunos valores de las clases medias de las décadas de 1930, 1940, 1950 o 1960, a través de su representación cinematográfica; de la misma manera es factible reconstruir un concepto completamente irreal y por lo tanto, claramente mediatizado del campo mexicano o de las vecindades populares a través de las películas de charros o los melodramas urbanos de la llamada Época de Oro del cine mexicano. Pero a través del cine de ficción también es posible pulsar algunas de las preocupaciones más relevantes de ciertos sectores sociales mexicanos en determinados momentos. Por ejemplo: la reivindicación de las regiones folclóricas del país en el cine de las décadas de 1930 y 1940 plantea la necesidad de un reconocimiento de los estereotipos nacionales y su fusión para lograr la unidad nacional; y las películas juveniles de la década de 1970 presagian de alguna forma, la confrontación generacional característica de aquella década.” Ricardo Pérez Montfort, “Escribir historia con imágenes”, en Victoria Novelo (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2011, pp. 33-45.

conforman nuestro país, como lo refieren las definiciones tradicionales; segundo, nos referimos a la música popular que se compone de acordeón y bajo sexto, misma que acepta un grupo de individuos como signo de identidad; finalmente, la música norteña se relaciona de manera indisoluble con el corrido, esto durante la década de 1970, y con los narco-corridos, los cuales son una manifestación de la llamada “narco-cultura”.

La película *Bendito entre las mujeres*⁵ se filmó en 1959, ya en el ocaso de la Época de Oro del cine mexicano; la industria del cine ya se encontraba en crisis, pues comenzó a mediados de 1950. En el panorama mundial, aún estaban frescas las huellas de la Segunda Guerra Mundial, que por cierto favoreció al

⁵ El etnomusicólogo irapuatense, Luis Omar Montoya Arias, analiza la figura de *Piporro* en la siguiente forma: *Piporro* en el cine mexicano. “En 1959 se estrena *Bendito entre las mujeres*, filme protagonizado por *Piporro*. En esta fuente cinematográfica aparece *Piporro* bailando *El taconazo*, uno de los máximos referentes de la música norteña, sin lugar a dudas. En el filme no figura grupo norteño alguno, es un disco de acetato el que usa el personaje de *Piporro*, lo pone en la consola y luego baila con los personajes de Marina Camacho y Evangelina Elizondo. La incorporación de la música norteña al cine mexicano, fue gradual y debido al empuje que recibió de Eulalio González, nativo de Los Herreras, Nuevo León. Para 1960 se estrena *Calibre 44*, película protagonizada por el mismo *Piporro*, Rosita Quintana, Pedro Armendáriz, Rodolfo de Anda y Chicote. El filme sirve como plataforma a la música norteña, a través de ella se promueve por vez primera la imagen de un grupo norteño. Si bien Los Broncos de Reynosa asumen el papel de acompañantes del *Piporro* al interpretar éste, el corrido de *Agustín Jaime*. Al año siguiente (1961) se estrena *Pueblito*, cutícula dirigida por Emilio *El Indio* Fernández y protagonizada por Fernando Soler, Lilia Prado, María Elena Marqués y Columba Domínguez. *Pueblito* cuenta con la participación de Los Alegres de Terán, quienes a diferencia de Los Broncos de Reynosa en *Calibre 44*, sí participan de la cinta interpretando instrumental y vocalmente una canción ranchera, icono del repertorio considerado tradicional al interior de la música norteña, me refiero a *Ingrato amor*. El papel del cine en la consolidación de la música norteña es un tema que desarrollamos con detenimiento y profundidad en el inicio de esta investigación.” Luis Omar Montoya Arias, “Música Norteña Mexicana en Latinoamérica”, tesis de doctorado en Historia, México, CIESAS-Peninsular, 2013.

cine mexicano; en contraste, nuestro país disfrutaba de una economía sana que se reflejaba en los distintos rubros de la vida nacional, enmarcada por el milagro mexicano durante el mandato de Adolfo López Mateos.

La película es una comedia ranchera, estelarizada por Luis Aguilar y Eulalio González *Piporro*; representan a los primos Conrado Garza y Garza, y Longinos Garza y de la Garza, respectivamente. Éstos entrelazan su destino en una cantina, donde fueron citados para darles a conocer la voluntad *in extremis* de su madrina recién fallecida; ella les ha encomendado la educación de sus tres hijas, quienes se encuentran al cuidado de una nana. La historia transcurre en un ambiente netamente campirano, donde convergen cantinas, haciendas y caballos, con la ingenuidad, el humor, la música ranchera y norteña de *Piporro*, y por supuesto con el baile.

En esta cinta encontramos dos prototipos inconfundibles de mexicanos: el charro y el norteño; éste, representado por *el Piporro*. Eulalio González, nos atrevemos a decir, le imprimió al norteño un estilo y una imagen que se forjaron y difundieron gracias a la radio y la televisión. Hoy por hoy, *Piporro* es el norteño por antonomasia. Su legado es importante porque su carrera surgió en una etapa coyuntural para la vida del campesino mexicano, justamente cuando el imperialismo yanqui pisoteó los derechos de trabajadores mexicanos con el Programa Bracero. Este programa, cuyo periodo de vida abarca de 1942 a 1964, fue significativo para *el Piporro*:

A medida que la década avanzaba, y casi cuatro millones de mexicanos cruzaron la frontera para participar del Programa Bracero, las películas de González se centraron

más específicamente en el norte de México, la región fronteriza, y la experiencia del cruce de la frontera. Estas películas también incluyen corridos originales y populares, rancheras y canciones románticas, a menudo realizadas por conjuntos norteños de acordeón como base (en lugar del típico mariachi), aprovechando el estilo más moderno popularizado en grabaciones de Los Alegres de Terán.⁶

La década de 1950 fue la época de ascenso en la carrera de *el Piporro* y la época, además, en que aumenta el número de personas que emigran como indocumentadas siguiendo el sueño americano —y hoy parten de lugares cada vez más lejanos del norte de nuestro país—; esto suscitó enfrentamientos con “la migra”, mismos que fueron representados en la obra musical y cinematográfica del *Piporro*. De esta influencia surgieron emblemáticas obras del también llamado *Rey del taconazo*, como *Chulas fronterizas* y *El mojado*, entre otras. La piedra angular de *Piporro* en la música norteña es que funge como un rasgo de identidad, el cual se desarrolla progresivamente y de acuerdo con el aumento de migrantes nacionales hacia la Unión Americana: “La música y el popular personaje creado por *el Piporro* en la década de 1950 estableció el escenario para la futura comercialización y transformación de la música norteña como la música popular de los migrantes y de la clase trabajadora mexicana en ambos lados de la frontera”;⁷ la cultura del migrante se define

⁶ Cathy Ragland, *Música norteña. Mexican migrants creating a nation between Nations*, Filadelfia, Temple University, 2009, p. 103. [Todas las citas tomadas de este libro fueron traducidas al español por quien escribe.]

⁷ *Ibidem*, p. 113.

entonces “como el modo de vida caracterizado por hábitos y costumbres con las que el hombre se comunica colectivamente mediante signos y símbolos”.⁸

Cathy Ragland explica que *el Piporro* redefinió la identidad del norteño gracias a su dominio local del idioma y a su naturalidad para realizar comedia, características que ya habían sido advertidas por Carlos Monsiváis, quien afirma que *Piporro* estuvo aislado en el norte, donde es protector y creador de la identidad norteña valiéndose de su particular habla nutrida con arcaísmos, anglicismos y refranes. Mediante sus composiciones humorísticas le restó el trauma que implica brincar la frontera con el riesgo que conlleva, siempre con música norteña. Tal es la influencia de *Piporro* en la música norteña que su imagen inspiró a grupos icono de esta música:

Esta fusión de la imagen bien establecida y ampliamente popularizada del macho norteño, como vaquero, rebelde, héroe bandido, y fuera de la ley con el cruce de la frontera como mojado [...] Esta imagen fue copiada y refinada por muchos grupos modernos de música norteña, como Ramón Ayala y Los Bravos del Norte, Los Tigres del Norte, Luis y Julián, Los Terribles del Norte y, más recientemente, por Los Tucanes de Tijuana.⁹

Respecto a la trama de *El infierno*, el segundo filme motivo de nuestro análisis, se desarrolla en un ambiente norteño, en un pueblo desolado adonde

⁸ Miguel Olmos Aguilera, “Antropología de la migración musical”, en *Músicas migrantes*, op. cit., p. 127.

⁹ Cathy Ragland, op. cit., p. 109.

el Benny, personaje principal, regresa luego de ser deportado y tras veinte años de ausencia. Carente de oportunidades, y con un panorama muy negro, el Benny opta por “afiliarse” al mudo del narco, del cual goza el dinero fácil, mujerzuelas y excentricidades de corta duración. El personaje explora un mundo de corrupción, extrema violencia y venganza, enmarcado por un país hundido en la crisis, no sólo económica sino de valores. La diferencia de escenarios en las cintas que nos ocupan es evidente.

En otro aspecto, volviendo a la música de *Piporro*, uno de los rasgos principales de sus composiciones es que se trata de música bailable. Además, en *Bendito entre las mujeres* escuchamos dos interpretaciones, *El borracho* y *El taconazo*, que aluden a los factores que integran fundamentalmente la música norteña: “Música de mi norte, con acordeón y con bajo sexto, porque hay redova ‘pa’l bailazo’ y, sin miedo a la pistola, que siga el taconazo”. La redova, término que se usa, frecuentemente, para referirse al baile del taconeo, “es un instrumento de madera hueca que se percute con baqueta y se cuelga de la cintura, y el arte de quien lo toca consiste en bailar simultáneamente el típico zapateado norteño de punta y talón, o *taconazo*”.¹⁰

El oriundo de Los Herreras, quien ha sido catalogado como ídolo,¹¹ es el referente máximo en cuanto al prototipo del norteño que se ha configurado

¹⁰ Yolanda Rivas Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979, p. 58.

¹¹ “*Piporro* fue un verdadero ídolo. Hasta María Félix aceptó actuar a su lado, como ya antes lo habían hecho otras estrellas. Con sus películas y sus canciones, con esa gran creatividad que siempre lo caracterizó, *Piporro* logró convertirse en uno de los inmortales del cine nacional.” Jorge Pedraza Salinas, “El amor por la tierra natal”, en *Eulalio González Piporro. Homenaje*, México, La Caja de Cerillos/ Conaculta/ Cineteca Nacional, 2011, p. 53.

en el imaginario colectivo; esto, me parece, entre quienes crecieron con sus películas, pero en las generaciones recientes, ajenas a sus películas, el estereotipo se ha modificado con el boyante avance de los grupos actuales, o bien con el modelo que palpan vivencialmente en sus paisanos que vienen del otro lado. Esta imagen se ve reflejada en la vestimenta que lucen personajes en *El infierno*. La imagen fraguada con *Piporro* es la de hombre con pañuelo al cuello, la cuera tamaulipeca, pantalón y botines; en cambio, la imagen que impera en la actualidad, y se aprecia en *El infierno*, es la de un hombre con bigote, lente oscuro, texana, camisa estampada con vivos muy sugerentes y llamativos –muchas veces en colores que son “un verdadero reto para la retina”–, en ocasiones con guayabera, y por supuesto, no podrían faltar la hebilla y el cinto piteado, así como las botas vaqueras. Una especie de hombre “Marlboro” a la mexicana.

Este tipo de indumentaria representa estatus, poder, como lo advertimos en *El infierno* cuando el Benny decide formar parte del crimen organizado y, automáticamente, cambia su imagen a una pintoresca de texana, camisa y pantalón de mezclilla, además ostentado su escuadra en la cintura. Sin embargo, en los últimos años, la moda entre los capos de nueva generación ha dado un giro radical, así lo hemos apreciado en las detenciones de capos como Edgar Valdés Villarreal, alias *La Barbie*, o José Jorge Balderas Garza, mejor conocido como *el JJ*, ambos fueron presentados portando sendas playeras tipo polo marca Ralph Lauren. Por la misma línea están los llamados “narco-juniors”, hijos de notables narcotraficantes mexicanos; figuran entre ellos *el Chapito* y el hijo de Vicente Carrillo Leyva *El Ingeniero*.

A pesar del nuevo estilo en el vestir, la imagen que ha permeado hasta nuestros días y que es explotada por la televisión, el cine y la literatura, es la descrita en *El infierno*. Así ha sucedido en el cine de narcos, en el que la industria musical pasó a las salas de filmación y ha obtenido un éxito incluso mayor, pues se arraigó con celeridad en el gusto del público no sólo en México, sino también entre los hispanos radicados en Estados Unidos, quienes consumen esa narco-cultura porque les representa un producto con el cual se familiarizan, es decir, se identifican con el prototipo que se refleja en el cine: vestimenta norteña, sombrero vaquero, hebilla dorada y botas picudas. Para realizar un “narco-film”, la fórmula era muy sencilla: primero el cantante popularizaba el narcorrido y luego se llevaba la historia a la pantalla. Este cine se originó en la década de 1970 y su declive llegó a finales de 1980, cuando ya estaba en auge el cine de ficheras. *El infierno* es la tercera entrega de la trilogía que comenzó con *La Ley de Herodes* y continuó con *Un mundo maravilloso*, es inconcebible considerarla como cine de narcos, y quien así lo haga caerá en un craso error.

Otro rasgo relevante en este estudio comparativo se encuentra en el manejo de la identidad. En *Bendito entre las mujeres* encontramos una identidad que se muestra mediante las canciones, el charro, desde luego, que se ha manifestado durante esos años de bonanza en el cine nacional, y en el norteño, que se asume como tal a través del personaje de *Piporro* y su música bailable y alegre. En cambio, en *El infierno* estamos ante música norteña, corridos y narcocorridos que están en pos de una identidad o que buscan legitimar esa identidad.

En otro aspecto, la música norteña en la primera película nos representa a Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas, y la segunda se acerca más concretamente a Sinaloa. En esta disparidad resulta significativo cómo se aborda el tema de la mujer en ambas películas. En *El infierno* presenciamos al personaje de la Lupe degradada moralmente, se involucra sin el menor miramiento con su cuñado, acaso por dinero, acaso porque qué más se puede esperar de una mujer que se gana la vida en un burdel de poca monta, en un pueblucho devastado por el crimen, donde los hombres que no se van “pa’l norte” o que regresan, como el Benny, se meten de narcos. Eso sí, la mujer sigue los patrones de las grandes cortesanas, con su cuerpo exuberante y sus curvas pronunciadas, porque la belleza es su gran y única arma en una atmósfera casi apocalíptica, donde se les considera mera mercancía, sólo pedazo de carne. En contraste, en la otra cinta, las mujeres quieren compartir un mismo hombre, pero no por ninfómanas ni depravadas, sino por su ingenuidad y candor, pues en su vida habían visto a nadie del sexo opuesto; inocencia propia de las comedias rancheras.

Por otra parte, también apreciamos lugares comunes que se han quedado grabados en el imaginario colectivo. Es el caso de la foto del Diablo, hermano del Benny, quien aparece como el prototipo del narco norteño: con sombrero, camisa de seda, pantalón vaquero, lente oscuro y ostentado un arma de alto poder. Una diferencia significativa entre estas dos películas es el ambiente que se vive en las cantinas: en una, la música norteña se desarrolla en un ambiente más fiestero, más sano, bonachón, carente de malicia; mientras que en *El infierno* privan la maldad, la violencia y la pros-

titución, es decir se desenvuelve la cantina como casa de lenocinio. En este filme, el conjunto que toca es un tradicional grupo norteño con acordeón y bajo sexto, como cualquier otro de los que pululan en las calles y cantinas de nuestro país para ganarse la vida y, si la suerte lo permite y la utopía se realiza, figurar masivamente en el plano musical, al lado de los que como ellos alguna vez transitaron por esos espinosos caminos, “persiguiendo la chuleta” ante la indiferencia y el desprecio del comensal.

En *El infierno*, la banda sonora,¹² compuesta por música norteña, está presente en toda la película; es el vehículo que expresa lo que está pasando en México: da cuenta del estado de cosas, de la búsqueda constante de la pertenencia, de la crisis, la corrupción en todos los niveles y la guerra del narco, secuestro y prostitución. En una frontal crítica al gobierno, el personaje del Benny se ausenta durante dos décadas y a su regreso dice que las cosas, hace veinte años, no estaban tan mal. Los narcocorridos que se escuchan en *El infierno* no son apología del hombre bragado que murió como “los que le entran al negocio”, sino la representación de una realidad que vive nuestro país, representación de la actualidad de la música norteña que tomó fuerza con *el Piporro* durante la década de 1950. Refleja la realidad que vive el personaje, pues la única alternativa que le queda es incrementar las filas del crimen organizado, porque ya agotó la opción de irse al norte y no tiene miedo de irse al infierno, y ¿cómo?, si el infierno es donde está viviendo.

¹² La banda sonora estuvo a cargo de Michael Brook.

La música norteña no se desarrolla de igual manera en los estados del norte mexicano: en el noreste se impone la música norteña de acordeón y bajo sexto, en cambio en Sinaloa, es más música de banda. Sin embargo en los últimos años, a causa del fenómeno del narcotráfico y el surgimiento de la narco-cultura (el narco-poder) puesta en evidencia mediante los narcocorridos, Sinaloa es el estado que toma mayor protagonismo mediático. Los grupos que interpretan la música norteña en *El infierno* no fueron elegidos al azar, la música norteña se presenta en sus diversas manifestaciones, como la tradicional norteña con precursores del género como Los Alegres de Terán y Los Pingüinos del Norte; también participan Los Lobos, grupo conformado por hijos de inmigrantes mexicanos cuya identidad musical proviene, entre otros aspectos, de la música norteña, aunque no se trata de un grupo norteño, sí representa identidad para los chicanos; Los Tucanes de Tijuana, grupo que alcanzó una fama muy importante por la interpretación de los narcocorridos, y Chalino Sánchez, quien inauguró la tristemente célebre lista de los cantantes de narcocorridos ajusticiados por el crimen organizado, y pionero además en la interpretación de estos temas, también se escuchan en el filme. El legado de Chalino, además de musical, radica en su estilo; ¿quién no ha escuchado la palabra *achalinado*?, es una expresión popular que designa a quien se viste a semejanza del cantante de El Guayabo, Sinaloa.

El poder del narco ha crecido tanto en los últimos años que se ha creado un aparato comercial colosal detrás de él. El impulso comercial ha permeado en el cine con mayor impacto, por tratarse del medio más penetrante y

mediático; sin embargo, la literatura no se ha escapado de la influencia de la cultura del narco. En nuestro país, de manera semejante al narcotráfico, el movimiento literario surgió en el norte para luego extenderse al resto del país. En sus inicios se le llamó literatura del norte, pero luego, al tomar mayor fuerza, se le llamó narco-literatura. Además, la vigencia de la música norteña es tal, que se han creado series televisivas con un *rating* impresionante. Hay fenómenos culturales propios del siglo XXI y que podrían surgir por la temporalidad y no por la sociedad, pero pese a ello permanecerá la esencia gestada desde sus inicios.

Un ejemplo muy relevante de la narco-literatura es la obra de Yuri Herrera *Trabajos del reino*. Su prosa puede parecer sencilla, escueta y sin ambages, así se manifiesta en las descripciones sobre los aspectos que gravitan en torno a una organización criminal: los músicos, cantinas y una constante brega por el poder, donde incurren intrigas y las rivalidades presenciadas desde la perspectiva de Lobo, el artista y compositor de narcocorridos. Para su buena o mala suerte se cruza en el camino del Rey, quien posee un palacio en cuyos jardines hay una fuente y en el centro de ésta, el dios Poseidón con su característico tridente; los arbustos dibujan la caligrafía del dios, ya no mitológico, sino terrenal: el del Rey.

El artista habla de lo que es el corrido; para él, estas composiciones dicen la cruda verdad, ponen el dedo en la llaga: “el corrido no es un cuadro adornando la pared. Es un nombre y es un arma”.¹³ El corrido combina una agradable

¹³ Yuri Herrera, *Trabajos del reino*, España, Editorial Periférica, 2010, p. 64.

tonada con versos sugestivos. A petición del Periodista, quien tiene curiosidad acerca de cómo se gesta el corrido en las mentes del compositor, el Artista explica su fórmula: “La historia se cuenta sola, pero hay que animarla —respondió—, uno agarra una o dos palabras y las demás dan vueltas alrededor de ellas, así se sostiene. Porque si nomás fuera cosa de chismear, para qué se hace una canción. El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor”.¹⁴ Desde la perspectiva del Artista recorremos los espacios donde se desarrolla la novela y los ambientes característicos de género, como la cantina, lugar donde conoció al Rey:

Caminó a la cantina en la que había conocido al Rey. Era un puerto como cualquier otro, con montón de gente de paso y unos fieles que lo mantenían en pie. Las paredes escurrían siempre un sudor oscuro, y las colillas se perdían en el aserrín como la hierba. Lo único que parecía renovarse eran las serpentinas, por la noche siempre había serpentinas, y música todo el día, con excepción de un breve sopor que atravesaba a la hora del sol vertical. Se empapó de la confabulación fraterna de las ficheras entre pieza y pieza, admiró a los clientes, que se diferenciaban de los simples briagos con gesto de cortesía.¹⁵

¹⁴ *Ibíd.*, p. 87. En el terreno de lo real, el escritor sinaloense de narco-novelas Elmer Mendoza detalla cómo se inspira para configurar una novela: “Veo la prensa y comienzo a pensar en mis personajes. Veo una foto de un jugador de fútbol americano que parece un guerrero lleno de violencia, y sólo necesito escribir toda esa esencia para mi personaje. Los nombres de las armas los tomo de la prensa roja, los apodos, etcétera”. Patricia Ponce y Arturo J. Flores, “El narco ya tiene quien le escriba”, en *Playboy*, 8 (86), 2009, pp. 48-49.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 116.

Diestro en el campo en la creación, el Artista consagró su estancia en el palacio a servir al Rey y a su corte; a varios personajes les compuso corridos con la invariable mención de quien lo hacía posible, el Rey. Las letras del Artista no escaparon a la censura por la crudeza que exhibía:

No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban, pero ya había orden de callar el tema [...] Uno de los loros le dijo al Periodista, acá, en confianza, que por estos días el Supremo Gé mucho apretaba: fachada para los gringos, y chitón temporal mientras se sosegaban los anunciantes. ¿No podía, mandaban decir al Artista, escribir canciones menos rudas, más bonitas?¹⁶

Cruda realidad a la que se enfrentan los compositores, quienes no ven expresada su obra íntegra en los medios de comunicación. Las escenas transcurren en compañía de güisqui, pisto, perico y mujeres, donde irrumpe la muerte ante la pugna por el poder, gracias al cual los hombres que llevan hebillas labradas y botas de piel de víbora pueden acompañarse de músicos “con sus camisas estampadas de espuelas negras y blancas y con flequillos de cuero”, en pachangas donde no faltan “su oro sonajeadado, sus muchachas rubias, sus botas rojas de oso hormiguero, su conjunto con tarima, su asada, sus pistos, su guardia, su cura de cajón”;¹⁷ en fin, un entorno sujeto a la

¹⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷ *Ibidem*, p. 94.

permanencia del dominio. La pluma de Yuri Herrera, con realidad punzante, describe los avatares de un creador y el corrido es un arma tan poderosa como una Ak-47 o una Uzi.

Termino este estudio con la mención de una propuesta innovadora y fresca de la música norteña: el grupo Libro Abierto, de Hermosillo Sonora, surgido en el año 2010 como una respuesta firme y contundente, dice su fundador –el sonorenses David Norzagaray–, a la violencia de los corridos actuales (se refiere a los sinaloenses) y a la mala calidad literaria de la música comercial. Representan una alternativa, una reinención de la música norteña que contrarresta la agresividad del narcocorrido, el cual degeneró en el Movimiento Alterado Arremangado Sinaloense, que le imprimió al narcocorrido un mayor grado de violencia por sus letras explícitas; fenómeno comercial que tomó por asalto el medio de la música norteña en el año 2009. El grupo, fiel a la imagen de los grupos de música norteña mexicana, con botas vaqueras, camisas estampadas y pantalones de mezclilla, adapta clásicos de la literatura universal al estilo de la música norteña, con los inconfundibles tonos del acordeón diatónico y el bajo sexto. Su primera producción se titula *Leyendo de corrido*, con *la Caperucita roja* como sencillo. Se les puede contactar en las redes sociales, como Libro Abierto. Música norteña y literatura.

Como ha quedado demostrado, la música norteña es fundamental para comprender la identidad nacional mexicana del siglo XXI. ¿Quién se atrevería a refutar la siguiente hipótesis? El nuevo nacionalismo musical mexicano del siglo XXI está representado por la música norteña de acordeón y bajo sexto. En la actualidad, la omnipresencia de esta música a lo largo y ancho

del mundo conocido es un hecho, a todas luces, incontestable. Hoy como nunca, la música norteaña debe considerarse como depositaria de la nueva forma de ser del mexicano.



El grupo Libro Abierto, de Hermosillo, Sonora, y su nueva propuesta musical

Bibliografía

- Eulalio González Piporro. *Homenaje*, México, La Caja de Cerillos/ Conaculta/ Cineteca Nacional, 2011.
- HERRERA, Yuri. *Trabajos del reino*, España, Editorial Periférica, 2010.
- OLMOS AGUILERA, Miguel (coord.), *Músicas migrantes. La movilidad artística en la era global*, Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte, 2012.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Escribir historia con imágenes”, en Victoria Novelo (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2011, pp. 33-45.
- PONCE, Patricia y Arturo J. Flores, “El narco ya tiene quien le escriba”, en *Playboy*, 8 (86), 2009, pp. 48-49.
- RAGLAND, Cathy, *Música norteña. Mexican migrants creating a nation between Nations*, Filadelfia, Temple University, 2009.
- RIVAS MORENO, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1979.

2. *La radio en la construcción social de la música norteaña mexicana*

José Juan Olvera Gudino*

Introducción

A lo largo de los dos últimos siglos, la música se ha trasladado por el mundo a través de dos principales vías. Por un lado, el desarrollo de los medios masivos de comunicación impulsa la distribución de una infinidad de mensajes de todo tipo, de entre ellos destacan aquellos vinculados con la música. Aparecen la música misma, en audio y video, programas sobre sus artistas y sobre su industria. Surgen también mensajes que tienen a la música como acompañante: anuncios comerciales, *tracks* de películas, identificaciones de señales de radio y TV, entre muchos otros. El desarrollo de las nuevas tecnologías de información y comunicación (TIC), que incluyen la Internet y la computadora, no ha hecho sino acelerar, profundizar y diversificar estos procesos. Por otro lado, la música se mueve cuando la gente se desplaza de una comunidad a otra, de una sociedad a otra, de una a otra nación. Mientras ciertos procesos globalizadores aceleran los intercam-

* CIESAS-Noreste, México.

bios de información, otros están acelerando la migración de personas. La música, entonces, se mueve más, y también más rápido.

En este capítulo se describirá el papel de la radio, en particular la radio de la ciudad de Monterrey, en la difusión de la música norteña y en la construcción del gusto por esta música. Como explicación necesaria para el primer proceso, también se abordará la vinculación entre la radio y otros procesos de difusión musical a través de la movilidad de las personas, en particular, la migración laboral hacia Estados Unidos y hacia los estados norteros de México, durante el periodo 1940-1980.

Defino a la música norteña como aquella que tiene al acordeón y al bajo sexto como instrumentos centrales. Sus orígenes, como estilo no mediatizado, se encuentran en el espacio social rural conformado por el noreste del estado de Nuevo León, el noroeste de Tamaulipas y el sur de Texas. Hoy es mayormente identificada con la franja fronteriza en el norte de México y sur de Estados Unidos. Su expansión se logra, entre otros factores, gracias a la radiodifusión. La polca, el chotis, la redova, el huapango y el corrido fueron sus primeros géneros. La música norteña de acordeón y bajo sexto también ha sido capaz de *hibridarse* con géneros tropicales tales como la cumbia y el bolero¹.

Confluyen en ella, corrientes culturales europeas e hispanas, así como la propia evolución generada por el desarrollo de la cultura mexicana, alimentándose en el noreste de la lírica y la épica populares. El corrido, por

¹ J. Olvera, “Cumbia in Mexico’s Northeastern Region”, en H. Fernández y P. Vila (coords.), *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, Durham, NC, Duke University Press, 2013.

ejemplo, como evolución del romance español, despliega temáticas rurales, hazañas de héroes y narrativas de la vida regional de la franja fronteriza, que incluyen en la vida posterior a la guerra con Texas y Estados Unidos, la Revolución mexicana, etcétera. La historia de la música norteña difícilmente se puede explicar sin su expresión complementaria: la llamada música de conjunto desarrollada en el sur de Texas y, posteriormente, la música tejana. Por tanto, ambas expresiones son parte del mismo complejo fenómeno. Aunque haya sido la norteña la que se ha difundido en México, ambas han



Los Regionales del Bravo de don Margarito Calero Martínez, tocando en la XEWE de Irapuato, Guanajuato, en la década de 1960. Margarito Calero Martínez era conocido como *El acordeón del Bajío*, de origen otomí, fue uno de los acordeonistas norteños más influyentes en el Bajío durante las décadas de 1950, 1960 y 1970. Fotografía proporcionada por Margarita Calero, hija del músico norteño

estado en interacción histórica y han tenido influencias mutuas a través de los años. Por cuestiones de espacio, este capítulo no abordará el fenómeno de la música de conjunto ni tejana.

Inicio este capítulo delimitando conceptualmente la zona noreste, recuperando el proceso de construcción social de una región y de una identidad socio regional, como conceptos teóricos, para después desarrollar los conceptos de migración y su papel en la *norteñización* del país. Entro de lleno en materia con una síntesis del desarrollo de la radio en Monterrey durante el periodo 1930-1980, y el papel que ésta jugó, junto con otras industrias culturales, en el auge de la música norteña. Como parte de esta explicación incorporo la problemática de la migración y su vinculación con la radio, a través de estudios de caso. Muy superficialmente, aprovecho la relación entre radio, migración y música norteña para explicar el desarrollo de la llamada música grupera. Termino con una reflexión sobre los límites de la industria radiofónica para con la música norteña.

La construcción social del “Norte”

Los procesos migratorios de México a Estados Unidos, así como los retornos, forman parte de la historia conjunta que ha ido moldeando, cada vez con mayor fuerza, aspectos importantes de la economía y la cultura nacionales. La migración ha sido un fenómeno continuo desde la expansión estadounidense tras las guerras de 1836 y 1847. Sin embargo, el *Programa*

bracero (1942-1964), con el que se pretendía suplir la mano de obra local con trabajadores agrícolas mexicanos en los campos de Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, fue uno de los hitos más importantes en este proceso, por el impacto en las comunidades de origen y en las zonas de llegada. En las ciudades de México, Irapuato, Tampico, Aguascalientes, estuvieron los primeros centros de contrataciones, a éstos les siguieron, para la década de 1950, las norteñas de Hermosillo, Monterrey y Chihuahua. Estas ciudades se convirtieron en nodos de conexión al mundo laboral estadounidense, lugares de paso o de descanso en la vía a Estados Unidos.

La migración ilegal que le sucedió, y que se fue incrementando de manera constante hasta principios del siglo actual, fue configurando historias y estilos de vida en determinadas áreas del país donde la migración y su retorno han tenido mayor impacto: Zacatecas, Michoacán, Jalisco y Guanajuato, entre otros estados. A partir de la década de 1980 del siglo pasado arreció un proceso de industrialización en varias zonas del norte del país, a través de la legislación de impulso a las maquiladoras que, a lo largo de la frontera, tenían trabajando desde los años sesenta.² Con la apertura comercial de esta década y con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), compañías transnacionales mudaron sus empresas de la Ciudad de México hacia ciudades norteñas o llegaron al país a instalar plantas automotrices, de electrónica, etcétera.

² A. Díaz-Bautista, J. Avilés y M. Rosas, “Desarrollo económico de la frontera norte”, en *Observatorio de la economía latinoamericana*, Núm. 9, 1 de julio de 2003. <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/Diaz-AvilesChimal.pdf>; V. López, “La industrialización de la frontera norte de México y los modelos exportadores asiáticos”, en *Comercio Exterior* 54, Núm. 8, agosto de 2004.

El norte del país, bajo los cambios mencionados, no sólo fue un referente y punto de paso para la migración a Estados Unidos, sino que también se convirtió en punto de llegada de migrantes, fueran deportados de la Unión Americana o llegaran por las nuevas oportunidades de trabajo generadas en las últimas décadas. En resumen, el norte tuvo un incremento sustancial de su población, su economía y de las demás relaciones sociales y de poder. Un dato ilustrador es que tan sólo la población total en las ciudades de la frontera pasó de 742 mil a 5 millones de habitantes entre 1950 y 2010.³ En el último medio siglo cambiaron cualitativamente la apropiación y la valoración del espacio geográfico ubicado en el norte del país y en las franjas fronterizas,⁴ tanto en su sentido instrumental-funcional como en el simbólico expresivo, para usar la terminología de Giménez.⁵ Este proceso es la base de la *norteñización* musical del país de la que se hablará más adelante.

La región noreste y la identidad socio regional

Diversos autores han señalado la pertinencia de ubicar a la región noreste del país (que en su acepción estrecha incluye a los estados de Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas, así como el sur del estado de Texas) como un conjunto

³ Ídem.

⁴ J. Olvera, “Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste”, en *Trayectorias. Revista de Ciencias Sociales de la UANL*, vol. X, Núm. 26, enero-junio de 2008.

⁵ G. Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, ICOCULT/ CONACULTA, 2005.

de circuitos de distribución e intercambio entre diferentes comunidades, poblados y ciudades. San Antonio, Torreón, Saltillo, Matamoros, Tampico, tienen como nodos centrales de poder e información a las ciudades de Monterrey y Houston. Las dinámicas de intercambio económico-social y las movi­lidades poblacionales han sufrido cambios con las transformaciones provenientes del auge de la industria, el decaimiento de las zonas agrícolas y con procesos revolucionarios como los de 1910-1917. Pero también tienen un pasado histórico común que incluye un periodo con una forma administrativo-militar común que tuvo vigencia en la Nueva España a fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Dentro de este marco socio regional amplio, destaca el papel de la ciudad de Monterrey, como centro pionero comercial, industrial y financiero a lo largo del siglo pasado. Dicho proceso se aceleró cuando, tras la guerra contra Estados Unidos, se acercó el sistema capitalista a nuestras fronteras, dejando marca en casi todos los aspectos del desarrollo económico de Monterrey.⁶ El despegue industrial, que arrancó a finales del siglo antepasado con la instalación de la cervecería Cuauhtémoc, la fundidora Hierro y Acero de Monterrey y otras empresas, conformó un fuerte grupo de empresas, un emporio financiero y un centro político regional de indudable influencia. Pero también dio paso al nacimiento de industrias culturales que, con el tiempo, ejercerían un papel central en la difusión de la música norteña. Pedroza sostiene que el desarrollo de la industria de la radiodifusión en Monterrey, entendido aquí como nodo que no representa exclusivamente el modo de ver

⁶ M. Cerutti, *Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1900*, México, Claves Latinoamericanas, 1983.

regiomontano, es una expresión de la construcción de la región sociocultural y de una identidad sociorregional. Es decir, la historia de la radio norestense bien puede ser un ejemplo para caracterizar la región.⁷

La radio de Monterrey y la música norteaña

Para la década de los veinte de la centuria anterior, las industrias culturales alrededor de la música habían tenido un importante desenvolvimiento en Monterrey. Junto a la prensa escrita y los espectáculos musicales, crecía la importación y venta de aparatos receptores de radio y de vitrolas o radiolas. Pero la situación que distingue a esta ciudad del resto del país, con excepción de la Ciudad de México, es la temprana creación de medios tecnológicos propios, en este caso, radiodifusoras, que permiten difundir en el exterior mensajes de la cultura regional y no únicamente recibirlos de la Ciudad de México o del extranjero, en particular de Estados Unidos (Texas y Nuevo Orleans).

Durante esos años, los aparatos de radio fueron vendidos en la ciudad por diversas compañías comercializadoras. Una de ellas destacaba por tener, además, una estación de radio propia. Era propiedad de Constantino de Tárnava, pionero latinoamericano de la radiodifusión.⁸ Pionero no únicamente en el plano tecnológico, sino también de la producción de radio, pues desde fechas

⁷ G. Pedroza, “La radio comercial en Monterrey: apuntes para caracterizar una región”, en *XI Anuario de Investigación de la Comunicación*, México, CONIECC, 2004.

⁸ A. Ayala, *Historia gráfica de la música de orquesta en Nuevo León*, Monterrey, UNAL, 2004.

tan tempranas como 1921 preparaba programas en vivo para el público regiomontano. La emisora CYD, posteriormente XEH, en el 1420 de amplitud modulada, ofrecía conciertos de música clásica, *jazz*, *fox-trot*, con una pequeña orquesta de cámara o con piano, o bien con la reproducción de un fonógrafo.⁹ A lo largo de los años treinta, nuevas estaciones se sumaron, entre ellas la XET, en marzo de 1930, y la XEFB, en abril de 1931. En el mismo año se fundó la XEFJ y, en 1933, la XEX, más tarde denominada XEAW.¹⁰

De acuerdo con varios autores, el conjunto norteño de acordeón y bajo sexto se identifican ya en las primeras décadas del siglo XX. Ayala¹¹ sostiene que en los tardíos años treinta se fue consolidando este estilo en ciudades medias y poblados de la región noreste: Linares, Los Ramones, China, Bravo y Terán en Nuevo León; y Reynosa, en el estado de Tamaulipas. Su dotación generalmente era de acordeón, bajo sexto, contrabajo y saxofón. A Monterrey llegarán hasta los años treinta y su música será difundida por la radio hasta finales de los años cuarenta. En esta ciudad, durante las décadas de 1920 y 1930, el gran abanico musical privilegiaba en los medios masivos y en conciertos a la música clásica, interpretada por orquestas militares

⁹ A. Ayala, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y conformación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000; A. Ayala, *Historia gráfica...*, *op. cit.*

¹⁰ C. Ragland, indica que el origen de esta radiodifusora regiomontana proviene de la XED, cuyos estudios estaban en Mc Allen, Texas, y su torre transmisora en Reynosa, Tamaulipas. En 1930 se convirtió en la estación más poderosa de México, con 10 mil watts de potencia. Luego de un pacto político entre las autoridades de los dos países, la radioemisora se trasladó a la ciudad de Monterrey, *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia Temple University Press, 2009, p. 70.

¹¹ A. Ayala, *Desde el Cerro de la Silla...*, *op. cit.*

o por pequeñas orquestas, así como a los ritmos estadounidenses como el *blues*, *fox-trot* y el *jazz*; así como los latinoamericanos tango y danzón. Los espacios privilegiados donde se escucha la música de acordeón y bajo sexto en el Monterrey urbano de 1930 y 1950 eran las cantinas.¹² Llegan allí los primeros acordeonistas. Ubicados, música y espacio, el lugar social de la naciente música es desvalorizado por los medios masivos: prensa escrita, radio y cine. Ésta es una razón posible de que haya tardado tanto en llegar a la radio, así como que haya pocas crónicas respecto de su origen.

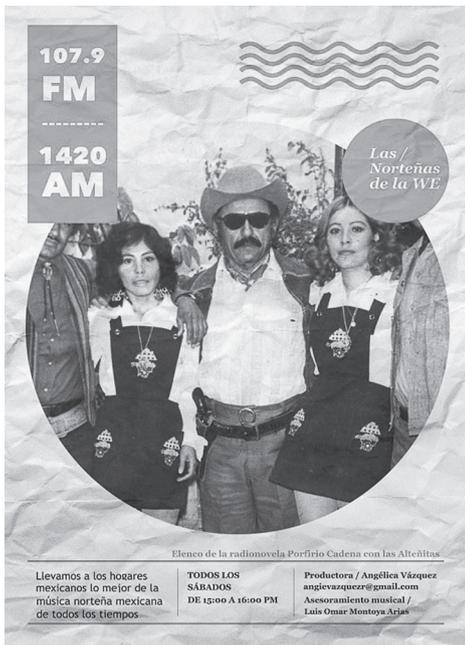
Mientras tanto, la música norteña será grabada e impresa por disqueras texanas, propiedad de mexicoamericanos, tales como Ideal, Falcón, Corona-Río, a lo largo de los años treinta.¹³ O grabada en Monterrey, preferentemente en los estudios de la XEFB de Monterrey, e impresa por estas mismas compañías. El mercado para esos discos es el valle del Río Grande en el sur de Texas y el noreste mexicano. El único caso de un sello local es el de Discos Norteños, de Poncho Villagómez en 1966.

Para fines de los años cuarenta y a lo largo de los cincuenta existen ya estaciones especializadas en lo que después se llamó música regional. De acuerdo con Ayala,¹⁴ entre los años cuarenta y sesenta aparecen la XEOK, El Radiazo Mexicano, con programación regional; la XEJB, La Doña de la Música Norteña, hoy La Estación del Barrilito; la XETKR, La Norteña del Cuadrante, actualmente Rancherita y Regional, y la XEG, La Ranchera de Monterrey.

¹² Ídem.

¹³ Ídem; M. Peña, *The Texas-Mexican Conjunto*, Austin, University of Texas Press, 1996.

¹⁴ A. Ayala, *Desde el Cerro de la Silla...*, op. cit., p. 82.



En la actualidad (2013), Radio Grupo Antonio Contreras de Irapuato, a través de su frecuencia más importante, la XEWE, transmite su programa *Norteñas de la WE*, producido por Angélica Vázquez. En la imagen, el elenco de la radionovela *Porfirio Cadena*, acompañado por el dueto Las Alteñitas Hermanas Arias de Pénjamo, Guanajuato

Especial atención merece la XEG, que con sus casi setenta años de historia y sus 100 mil watts de potencia ha mantenido el acento en la programación de música norteña y ranchera, hasta el día de hoy. Su programación es más musical, pero con espacio para noticieros y programas familiares.

Por su lado, desde 1970 la XET emite 24 horas al día. Su programación incluye radionovelas, noticieros y programas cómicos y musicales. Emite con 75 mil watts de potencia por las mañanas y con 150 mil por la noche, lo que la proyecta hasta Guatemala y todo el valle de Texas. Pertenece a la cadena de Multimedia Estrellas de Oro, hoy grupo Milenio.

Finalmente, durante poco más de una década apareció

la XEWA, una estación que sería la base de la llamada “música grupera”. La Superestelar XEWA tenía la misma potencia (150 mil watts) y también transmitía todo el día, pero desde el centro del país, lo que le daba mayor cobertura. Perteneció al mismo Grupo Multimédios. Su programación, principalmente musical, se elaboraba en Monterrey y desde esta ciudad se subía la señal al satélite para luego bajar y ser difundida por la transmisora de San Luis Potosí.

Radio, música norteña y migración. Dos casos de influencia desde Monterrey

Esta sección abordará el vínculo entre música norteña, radiodifusión y migración a partir de dos casos: uno en Querétaro y otro en Zacatecas. Destaco en ellos la ventaja que han tenido las radioemisoras de Monterrey, así como otras de la franja fronteriza, para difundir su cultura regional, muy lejos de su lugar de emisión, y cómo ese proceso está fuertemente vinculado a la migración.¹⁵ Estos movimientos son tanto del campo a las ciudades, como de México hacia Estados Unidos. Tales procesos simultáneos –difusión radial y migración de personas– son claves para entender el actual proceso de

¹⁵ J. Olvera, *Influencia de tres radioemisoras regionmontanas en los gustos musicales de la población de Cadereyta de Montes, Querétaro*, manuscrito inédito, Monterrey, 1991; C. Ragland, *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.

norteñización musical del país,¹⁶ que es el seguimiento de modelos norteños para la generación de música, baile, indumentaria, temática y performance. Norteños en el sentido del norte de México y de la ubicación de Estados Unidos al norte del país. Dentro de este último, norteños en el sentido de las culturas mexicoamericanas formadas con los años, así como las de las recientes comunidades de mexicanos migrantes. Para algunos, la hegemonía de las culturas musicales norteñas (de acordeón y bajo sexto, banda y tecnobanda, electrónica, etcétera) no es sino una expresión, en el nivel cultural, de procesos económicos donde “el norte” ha tomado primacía. Estos procesos están vinculados al desarrollo de ciertas áreas industriales y de servicios, pero también a la destrucción de otros sectores agrícolas e industriales en el centro y el sur de México, que han impulsado la migración hacia Estados Unidos en los últimos treinta años. En la ida y vuelta, aparece la música norteña como referente y refugio.

Entre 1989 y 1991 intenté responder por qué algunos habitantes del poblado de Cadereyta de Montes, en el central estado de Querétaro, escuchaban la XET, la T Grande de Monterrey.¹⁷ Debía conocer qué tanta penetración tenía esa radio en el poblado. Después, averiguar las razones de su preferencia, pues las estaciones del Distrito Federal, XEW y XEQ, por

¹⁶ R. Alarcón, “El proceso de norteñización: impacto de la migración internacional en Chavinda, Michoacán”, en Thomas Calvo y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el Occidente de México*, México, CEMCA/El Colegio de Michoacán, 1998; G. Camacho, “El vuelo de la Golondrina, música y migración en la Huasteca”, en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos de música, migración e identidad*, México, CONACULTA, 2006.

¹⁷ J. Olivera, *Influencia de tres radioemisoras regiomontanas...*, op. cit.

ejemplo, estaban mucho más cerca de ellos que las regiomontanas, las primeras estaban a 250 kilómetros; las segundas, a 800.

Los primeros resultados, obtenidos a través de 56 encuestas piloto levantadas en 1990, mostraron que el consumo radial desde Monterrey no era de una, sino de tres estaciones de radio regiomontanas: la XET, la XEG y la XEWA. Todas ellas con 100 mil o 150 mil watts de potencia nocturna.¹⁸

Consumo mediático, claro está, compartido con otras estaciones de radio y televisión, regionales y nacionales, así como con periódicos locales y revistas nacionales en proporción diferente por cada unidad doméstica. Aun así, de un abanico constituido por nueve emisoras, 52% de los encuestados escuchaban una de estas tres estaciones en algún momento del día. El dato de la potencia, que me parecía la hipótesis más pertinente, no podía ser el único, pues también existían las ya referidas radioemisoras capitalinas con tanta o más potencia, sin hablar de otras regionales con menos watts, pero más cercanas, principalmente de los estados de Guanajuato y Querétaro. ¿Cuáles eran entonces las razones de la selección de estas emisoras?

Hallé que 23.4 % había viajado a trabajar a Estados Unidos. Otro 70% declaró tener familiares que habían viajado o estaban en ese país, principalmente en los estados de California y Texas. Sólo 6.2% declaró que ni él ni sus familiares habían viajado a Estados Unidos. Estos datos eran evidencia de

¹⁸ Las encuestas fueron levantadas en el mes de julio de 1989, en la ciudad de Cadereyta, que en aquel entonces contaba con 6 mil habitantes, y que es capital del municipio del mismo nombre. Se levantaron 35 encuestas en el centro de la cabecera y en 21 de sus diez barrios periféricos.

una posible relación entre migración laboral y escucha radial, por lo que me orienté a conocer los detalles de la migración. En ese sentido, los encuestados mencionaron varias otras razones para escuchar las emisoras de referencia: el tipo de música que transmitían, la buena recepción, los programas que emitían y, finalmente, los saludos y las complacencias al público. Establecí entonces, como supuestos provisionales, que los factores que serían la base de la influencia nortea en los gustos musicales de los cadereyenses eran:

a) El tradicional flujo de mano de obra hacia Estados Unidos durante la mayor parte de este siglo, acentuada en algunas épocas.

b) Las condiciones socioeconómicas y afectivas de la emigración –alejamiento de la familia, ambiente cultural ajeno y en ocasiones hostil–, que impulsan a los emigrantes a buscar aquello que les acerque a sus principales valores y recuerdos. En otras palabras, un factor que les mantiene en un estado de ánimo receptivo para el tipo de cultura más cercano a ellos: las culturas del norte de México y la del sur de Estados Unidos, principalmente.

c) El desarrollo económico más dinámico en la región norte en los últimos quince años lo cual atrae flujo de mano de obra constante y flotante; esto implica una dinámica de influencias mutuas.

d) La posesión de medios de comunicación y tecnología suficiente en algunos puntos de la región norte de México, para influir con mayor capacidad en la formación de una nueva cultura –incluidos en ella los gustos musicales– por lo menos desde hace sesenta años. De esta forma, Monterrey sería una ciudad que no sólo recibiría influencias, sino que también tendría la oportunidad de ejercerlas.

e) El tipo de programación. Música y programas del gusto de los radioescuchas y daban especial atención a campesinos.¹⁹

Meses después elaboré un análisis del contenido de las emisoras, que me confirmó la nueva suposición. Aunque no encontré mensajes hacia mi poblado específico, ni siquiera hacia el estado de Querétaro, era claro que una de las principales razones del consumo radial era que las radio-difusoras –en particular la T Grande y La Ranchera de Monterrey– se habían convertido en un puente de comunicación entre los migrantes y sus comunidades de origen. Los locutores de los programas, sobre todo nocturnos, enviaban saludos personalizados, peticiones, recados, llamadas de auxilio o mensajes tranquilizadores, de un país al otro. La tabla 1 muestra algunos aspectos seleccionados por nosotros del contenido emitido



Publicidad de un baile norteño. En el afiche, Los Huracanes del Norte, originarios de Michoacán, en el occidente de México

¹⁹ J. Olvera, *Influencia de tres radioemisoras regionmontanas...*, op. cit., p. 13.

por la emisora La Ranchera de Monterrey, el 9 de enero de 1990, de las 0:00 a las 3:00 AM.

Como puede verse, la estructura de la programación está sostenida por dos industrias culturales ligadas a la música nortea: la del disco y la de la radiodifusión, ambas con sede en Nuevo León. No sólo patrocinan en lo económico y hacen posible técnicamente el programa, sino que dan a conocer este tipo de cultura regional a prácticamente todo el país, impulsando el referido proceso de norteaización.

El papel de la música nortea en el surgimiento de la música grupera

También se observa que la naciente música grupera y la música nortea ocupan el lugar central en la programación. La música grupera, más que un género en sí mismo, constituye una categoría o clasificación generada por la industria de la cultura para designar las expresiones de grupos musicales –por lo regular, de entre cuatro y siete elementos– que interpretan una diversidad de géneros y estilos (baladas, corridos, cumbias y más), incorporando instrumentación, arreglos y escenificación provenientes de la cultura *pop*.

Estos elementos generan una nueva propuesta, menos rural y más urbana, o rural-urbana, muy vinculada a la población migrante del campo a la ciudad, y a la que migra a Estados Unidos. Aunque el presente

Tabla 1. Contenido de la programación de La Ranchera de Monterrey, 9 de enero de 1990

Saludos hacia o desde	Artista, melodía y género	Programas	Anuncios comerciales
Mty.-Reynosa;Mty.-Mty	Los Temerarios: <i>No me hace falta tu amor</i> . Balada grupera	Super show estelar de media noche	Discos Disa
Texas	Liberación: <i>Porque tienes unos ojos bonitos</i> . Balada grupera		
Texas	Topaz: <i>Huellas de amor</i> . Balada grupera		
Rosita, Coahuila; Bejucos, Estado de México	Samurai: <i>Con tu falso amor</i> . Balada grupera		
Monterrey - Colima	Temerarios: <i>Vete con él</i> . Balada grupera		Discos Disa
Mc Allen, Texas; Austin, Texas	Liberación: <i>Espérame</i> . Balada grupera		Discos Disa
Mc Allen; Colima	Topaz: <i>Fue su voz</i> . Balada grupera		
	Samurai: <i>Tiernas mentiras</i> . Balada grupera	Fin programa	
Monterrey	Los Caminantes: <i>Vuela paloma</i> . Grupera	Las Madrugadoras de Producciones Luna	
Mc Allen - Veracruz	Juan Carlos: <i>La Malagradecida</i> . Grupera		
Monterrey	Los Caminantes: <i>Corrido de Simón Blanco</i>		
Veracruz, Campeche, Texas, Monterrey	Agupación Banana: <i>Al rojo vivo</i> . Salsa		
	Los Caminantes: <i>Tu nuevo caminito</i> . Corrido		
SLP, Texas, Estado de México, Puebla	Tony Montana: <i>Que todos rueden</i> . Cumbia grupera		
	Los Caminantes: <i>El puente roto</i> . Ranchera grupera		
	ND: <i>Con la misma vara</i> . Norteña		
Tamps./Tamps. Montemorelos, NL/ El Cercado, NL NI / NL	Los Caminantes: <i>Mi niña</i> . Balada grupera		
	<i>El corrido de teniente y de González</i> . Corrido norteño		
Coahuila / Colima	Los Joao: <i>El bilingüe</i> . Cumbia		
	Los Caminantes: <i>Los dos nos amamos</i> . Balada grupera		
	Bronco: <i>Mi vida es tu amor</i> . Balada grupera		
	Los Caminantes: <i>Ay Palomita</i> . Ranchera grupera	Fin programa	
	Invasores de Nuevo León. <i>Es demasiado tarde</i> . Norteña	Espectaculares discos DLV	Discos DLV
Mission, Texas / California / Reynosa	Carlos y José: <i>Por buena suerte</i> . Norteña		
	Ramón Ayala: <i>Mi acordeón y yo</i> . Norteña		Discos DLV
	Los Rancheritos del Topo Chico: <i>Con la misma sonrisa</i> . Cumbia norteña		
Coahuila / Coahuila	Los Leones del Norte: <i>La Bronco Negra</i> . Corrido norteño		
	Invasores de Nuevo León: <i>Me sobra llanto</i> . Bolero norteño	Discos DLV	

Saludos hacia o desde	Artista, melodía y género	Programas	Anuncios comerciales
Monterrey	Los Potrillos de NL: <i>El árbol de la horca</i> . Corrido norteño		
	Ramón Ayala: <i>Para poder llegar a ti</i> . Cumbia norteña		

Fuente: Realización propia. En la primera columna sólo se informa de la ciudad de donde provino el mensaje o saludo, o hacia donde fue dirigido. Se hace caso omiso de su contenido específico.

capítulo se centra en la música norteña, no se debe olvidar que esta expresión musical está construida, en gran parte, por las industrias culturales (radiodifusoras, revistas, disqueras, compañías de promociones artísticas, etcétera) que se desarrollaron con la música norteña, y muchas de sus manifestaciones en realidad ensalzan o enaltecen el ámbito rural desde la cultura *pop*. Los Caminantes, uno de los grupos promovidos en el segmento analizado, son excelente ejemplo de lo que trato de señalar. Originarios de San Francisco del Rincón, Guanajuato, realizaron su carrera artística en Estados Unidos, para después traer su éxito a México. Su propuesta, generada a través de teclados y sintetizadores, guitarras eléctricas y batería, no olvida su origen rural. Además de baladas, cantan corridos como el de *Simón Blanco*, con ello dan origen a un nuevo sonido rural-urbano que es plenamente decodificado por el tipo de público mencionado. Casos como el de Los Caminantes, Los Bukis, Selena o Rigo Tovar, muestran que la radio regiomontana, no sólo promovía la música regional sino que, a partir de los años ochenta del siglo XX, era lugar ideal para dar a conocer de manera nacional propuestas de artistas de otros estados o de la franja fronteriza estadounidense. En resumen, los artistas observaban desde hace más de treinta años a Monterrey como



Además de la radio, los duetos norteños se han apoyado en la televisión. En la imagen, el dueto Alma Norteña, integrado por Alma Zermeno y Agustín Moreno Razo. Fotografía proporcionada por Aurelio Moreno Zermeno

lugar de futuro para sus carreras, por ello la ciudad se ganó el mote de La Capital de la Música Grupera.²⁰

Regresando al poblado de Cadereyta de Montes, realicé entre 2008 y 2010 un estudio sobre la configuración de las culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares.²¹ El aspecto específico de la relación entre música y migración ofreció resultados interesantes. Los indicadores sobre migración no se movieron demasiado, pese a los cambios demográficos, económicos y culturales en el municipio, ocurridos en casi dos décadas. Un 18% declaró haber viajado a trabajar a Estados Unidos por lo menos una vez, mientras que el 70% indicó tener por lo menos un familiar residiendo en aquel país, en el momento de la encuesta. Esto nos habla de un importante impacto de los ciclos migratorios. Un análisis de contenido de la oferta radial indicó que ésta se concentraba en la música norteña y grupera. Varios cambios, sin embargo, habían tenido efecto. Ahora se promovían diferentes músicas norteñas: duranguense, banda, música de acordeón y bajo sexto. Además, tal oferta ya no provenía de las emisoras regiomontanas, que hoy constituyen una minoría, sino emisoras locales y regionales. La región se había *anorteñado*.

²⁰ A. Carrizosa, *La onda grupera: historia del movimiento grupero*, México, Edamex, 1997.

²¹ Para este estudio –mi tesis doctoral– apliqué 432 encuestas en la cabecera del municipio, sus 21 barrios y en cuatro comunidades del interior. Realicé más de cien entrevistas focalizadas y llevé a cabo análisis de contenido de las emisoras de radio y periódicos. Véase J. Olvera, *Construcción de las culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro*, tesis doctoral, Monterrey, IITESM, 2010.

Otro caso ilustrativo del impacto de la música nortea a través de la radio nuevoleonesa es el de la familia zacatecana del famoso sonidero Gabriel Dueños. El *sonidero* es el personaje que anima las fiestas de los barrios populares con su equipo de sonido. El periodo de auge de los sonideros fue 1970-1990, en varias de las más importantes ciudades mexicanas. La música que Dueños difunde es la *colombiana* de Monterrey, un gusto que, en la escucha y en la interpretación, busca acercarse lo más posible al sonido de los músicos populares de la costa atlántica colombiana.²² Pues bien, Dueños nació en Estancia de Ánimas, estado de Zacatecas. Sus padres, Manuel Dueños y Vicenta Reyes, trabajaban el campo como pequeños propietarios. Durante la década de los cincuenta, para distraerse por la noche, su familia escuchaba, alumbrada por una vela, un radio de pilas, ya que en esta comunidad no había llegado la luz eléctrica. Por lo anterior, la niñez de Dueños está marcada, de acuerdo con su memoria, por la poca música en vivo que escuchaba en las fiestas, las tonadas de su familia y la programación de la XET, La T Grande de Monterrey y de otra estación de Harlingen, Texas, cuyo nombre no recuerda. Cuando tenía doce años, su padre murió y su familia emigró a la ciudad de Monterrey, y él hará una nueva vida en la gran ciudad, escuchando cualquier cantidad de nuevas propuestas musicales para luego desarrollar su carrera musical como sonidero, a la par de su trabajo de obrero. Su madre en cambio, aún pasando los años,

²² J. Olvera, *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad*, Monterrey, CONARTE, 2005.

siguió escuchando la programación de la XET, y se quedó con los artistas que escuchaba en su juventud, en Estancia de Ánimas: Las Jilguerillas, Los Alegres de Terán, Los Montañeses del Álamo y Antonio Aguilar. Está aún por averiguarse en cuántas localidades, durante las décadas de 1940 a 1960, ocurrió este fenómeno, pero no hay duda de que el impacto de la radio regiomontana, al difundir su música, es de consideración.

Los límites en el desarrollo de la industria radiofónica

En 1950 nace en México la televisión comercial. Comienza una nueva era de alfabetización audiovisual y una nueva relación con los periódicos, el cine y la radio. Parte del conocimiento y del *know how* de la producción pasaron de la radio y el cine a la televisión. Para la década de los setenta de ese mismo siglo, las industrias culturales ligadas a la música nortea abarcaban un amplio espectro: estudios de grabación, empresas disqueras, radiodifusoras, representaciones artísticas, intérpretes y compositores, patrocinadores y foros. Todos están ligados a los circuitos regionales, nacionales y transnacionales. Lamentablemente, la radio regiomontana y, en general, la radio mexicana, careció en los últimos cincuenta años de un sistema de profesionalización en sus aspectos más importantes. A inicios de la década de 1990, en la XET, toda la programación de radionovelas, era una repetición de los viejos libretos, leídos por viejos artistas. El sistema de noticias también había cambiado. La XET que se daba el lujo, en la



Dueto Las Alteñitas Hermanas Arias, originario de Pénjamo, Guanajuato, México. De acuerdo con el etnomusicólogo irapuatense Luis Omar Montoya, 80% de los duetos femeninos que representaron la música norteña mexicana, en las décadas de 1950 y 1960, eran originarios de la región del Bajío mexicano. El papel jugado por los duetos femeninos, en el desarrollo de la música norteña mexicana, debe ser estudiado

década de 1950, de poner sus noticias en el periódico *El Norte* “Las Noticias de la T”, disminuyó su atención hacia ese rubro y se concentró en los aspectos locales. Los intereses del grupo de medios al que pertenecía la T (el grupo Multimédios Estrellas de Oro, hoy grupo Milenio) se fueron concentrando en la televisión.

Por otro lado, el perfil de la estación cambió para dar mayor servicio a la metrópoli donde estaba situada, que al universo nacional con el que había dialogado durante décadas. Esto significó crear una programación local, que al público de otros estados ya

no interesaba (por ejemplo el estado del tiempo o el reporte del tráfico).

Al mismo tiempo, el desarrollo tecnológico y de capital en ciudades del Bajío, donde las estaciones regiomontanas tenían influencia, posibilitó la creación de nuevas y más poderosas estaciones, reduciendo la influencia de las regiomontanas.

Conclusiones

En este capítulo se describe una opción del proceso de construcción de la música norteña a través de la radiodifusión en Monterrey. Debemos estar conscientes de que dicho proceso fue relativamente silencioso, y paralelo a aquél que durante las décadas de 1920 a 1950 se desarrolló en el centro del país: el proceso para impulsar y posicionar la música de mariachi y la figura del charro como representaciones sociales hegemónicas de lo mexicano, a lo largo y ancho del país y alrededor del mundo.

Durante las décadas de 1950 a 1980, la Ranchera de Monterrey y la XET actuaron como mediadoras entre la cultura nacional, que obligatoriamente se debía de transmitir, y su visión norteña de la cultura. Significa que a las expresiones de la cultura nacional, la XET agregaba las de la cultura regional y aun a las primeras imprimía un sello particular.

Además realizaron la función de mediadoras entre los migrantes y sus comunidades de origen. Asimismo, debemos tomar en cuenta que la radio regiomontana o cualquier otra de la frontera, por sí misma, no iba a tener el mismo impacto al popularizar la música norteña. Además de la potencia, estaba la interacción con la población de la franja fronteriza en donde se movió originalmente la música norteña. Se necesitó también de la existencia de miles de migrantes mexicanos que la escuchaban al pasar por la zona fronteriza, porque, al no tener otro referente de mexicanidad, el estado de ánimo tendía a recuperar estas expresiones.

Finalmente, no debemos olvidar la dimensión económica de estos fenómenos, que remite a la generación de intercambios, de valor y riqueza alrededor de estas culturas musicales. Aunque es un reto mayúsculo reflejar el peso económico específico de estos fenómenos, pues se carece de estadísticas confiables, oficiales y privadas, basta ver la actividad comercial a su alrededor (ferias, festivales, conciertos), o la presencia de las multinacionales de la música, para entender por qué se puede encontrar en la región, el lugar que ocupa la radiodifusión regiomontana.

Bibliografía

- ALARCÓN, R., “El proceso de nortehización: impacto de la migración internacional en Chavinda, Michoacán”, en Thomas Calvo y Gustavo López (coords.), *Movimientos de población en el Occidente de México*, México, CEMCA/El Colegio de Michoacán, 1998.
- AYALA, A., *Músicos y música popular en Monterrey (1900-1940)*, Monterrey, UANL, 1998.
- _____. *Desde el Cerro de la Silla. Origen y conformación del conjunto nortero en Monterrey*, Monterrey, Herc, 2000.
- _____. *Historia gráfica de la música de orquesta en Nuevo León*. Monterrey, UNAL, 2004.
- CAMACHO, G., “El vuelo de la Golondrina, música y migración en la Huasteca”, en Fernando Híjar (coord.), *Música sin fronteras. Ensayos de música, migración e identidad*, México, CONACULTA, 2006.
- CARRIZOSA, A., *La onda grupera: historia del movimiento grupero*, México, Edamex, 1997.
- CERUTI, M., *Burguesía y capitalismo en Monterrey 1850-1900*, México, Claves Latinoamericanas, 1983.
- DÍAZ-BAUTISTA, A., J. Avilés y M. Rosas, “Desarrollo económico de la frontera norte”, en *Observatorio de la economía latinoamericana*, Núm. 9, 1 de julio de 2003. <http://www.eumed.net/cursecon/ecolat/mx/Diaz-AvilesChimal.pdf>
- GIMÉNEZ, G., *Teoría y análisis de la cultura*, vol. II, México, ICOCULT, CONACULTA, 2005.
- LÓPEZ, V., “La industrialización de la frontera norte de México y los modelos exportadores asiáticos”, en *Comercio Exterior*, 54, Núm. 8, agosto de 2004.
- PEÑA, M., *The Texas-Mexican Conjunto*, Austin, University of Texas Press, 1996.
- OLVERA, J., *Influencia de tres radioemisoras regionmontanas en los gustos musicales de la población de Cadereyta de Montes, Querétaro*, manuscrito inédito, Monterrey, 1991.
- _____. *Colombianos de Monterrey. Origen de un gusto musical y su papel en la construcción de una identidad*, Monterrey, CONARTE, 2005.
- _____. “Las dimensiones del sonido. Música, frontera e identidad en el noreste”, en *Trayectorias. Revista de Ciencias Sociales de la UANL*, vol. X, Núm. 26, enero-junio de 2008.
- _____. *Construcción de las culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro*, tesis doctoral, Monterrey, ITESM, 2010.
- _____. “Los caminos de la vida son de migración y diversidad... además de la colombia”, en Camilo Contreras (ed.), *Ecos y colores de la colonia Independencia*, Monterrey, COLEF/ Municipio de Monterrey/ CONARTE, 2010.
- _____. “Cumbia in Mexico’s Northeastern Region”, en H. Fernández y P. Vila (coord.), *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*, Durham, NC, Duke University Press, 2013.

PEDROZA, G.). "La radio comercial en monterrey: apuntes para caracterizar a una región", en *XI Anuario de Investigación de la Comunicación*, México, CONIECC, 2004.

RAGLAND, Cathy, *Música norteña: Mexican Migrants Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.



IV. COSMOPOLITISMO

1. *La música norteña mexicana en Holanda*

Dirk Jan Hendrik Lotgerink*

El presente capítulo surgió a partir de dos factores, de dos circunstancias: la invitación a participar en este disco-libro, por parte del etnomusicólogo mexicano Luis Omar Montoya Arias, y el que yo me encuentro actualmente realizando mi tesis de maestría acerca de un movimiento de la música norteña mexicana. Debo decir y reconocer públicamente que la idea original de este trabajo es de Luis Omar Montoya, investigador mexicano del CIESAS-Peninsular, quien me escribió y me planteó la posibilidad de que redactara un ensayo sobre la presencia de la música norteña. Ambos sabíamos de la existencia del fenómeno en Holanda, así que fue muy fácil hacerlo.

Cuando los holandeses pensamos en músicas mexicanas, somos remitidos a Mary Servaes, *La cantante sin nombre*, fallecida en 1998. Mary Servaes grabó una canción festiva holandesa que hoy es clásica. El refrán de esta melodía, muchos holandeses lo sabemos de memoria: México, país de todos mis sueños // con tu música de guitarra nos enamoraste a

* Universidad Radboud de Nimega, Holanda

los dos // México, siempre viviré ahí, tú me vales todo // paraíso en la tierra, así eres tú. El tema es un *remake* de *Le chanteur de México*, que viera la luz en Francia en el año de 1951, en la voz de Francis López. La canción sigue siendo un éxito en fiestas de estudiantes y Carnaval: es una referencia musical que los holandeses tenemos con México. Además de la cantante Mary Servaes, en Holanda destacan otros grupos musicales contemporáneos, como Rowwen Heze, Nieuwe Helden (Nuevos Héroe), Dwayne Verheyden, Joris Linssen & Caramba, y Carolina de Holanda. Todos, representantes excelsos de la música norteña mexicana en aquel país de Europa.

Importancia del Caribe

Puede resultar extraño y distante para la experiencia mexicana, que una nación tan pequeña como Holanda sea cuna de duetos y grupos de música norteña mexicana. Para el músico holandés Kok de Koning, las conexiones emocionales entre Holanda y México son evidentes. Integrante de Nieuwe Helden, Kok de Koning (acordeonista y primera voz) refiere que Holanda tuvo colonias en Latinoamérica hasta el siglo XX. Este factor ayudó a que los holandeses estuvieran en contacto con músicas latinas, como la norteña mexicana. A través de Surinam, Aruba, Bonaire, Curazao, San Martín, San Eustasio y Saba, los holandeses consumieron, asimilaron, apropiaron y presentaron músicas propias del continente americano como la norteña

mexicana. Desde la década de 1940, muchos artistas latinoamericanos realizaron giras en Holanda.¹

El público holandés empezó a desarrollar un gusto por la música nortea mexicana, a la que consideran exótica; es decir, nueva o desconocida por sus ritmos (como el huapango) y por instrumentos desconocidos, como el bajo sexto. Por cierto, hoy sabemos que el bajo sexto es un instrumento originario del Bajío mexicano.² Para Kok de Koning, la década de 1970 es clave para comprender la masificación de la música nortea mexicana en Holanda. En 1975, Surinam se independizó de Holanda. En esa coyuntura política, muchos inmigrantes latinoamericanos llegaron a esta nación europea, entre ellos destacaron estudiantes y músicos. Un número importante de militares holandeses que volvieron a los Países Bajos llevaron consigo discos de artistas latinoamericanos, entre quienes muy posiblemente viajaron algunos de música nortea mexicana. Max Woiski JR es un referente en ese sentido.³

Holanda y sus habitantes conocen estilos musicales latinoamericanos, como la salsa y el danzón. Artistas y grupos como la Sonora Matancera, Tito Puente, Fania All Stars, Johnny Ventura y el trío Los Panchos, siguen gozando de prestigio y vigencia en Holanda. El trío mexicano Los Panchos, por cierto, es el responsable del arraigo del requinto y el bolero en los Países Bajos. Así,

¹ Kok de Koning [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Nortea. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

² Dato proporcionado por el etnomusicólogo Luis Omar Montoya Arias.

³ Kok de Koning, *ibídem*.

un momento clave para comprender el desarrollo de las músicas latinoamericanas en la nación del queso y los tulipanes, es la apertura del departamento *Música wereldmuziek* o *world music* en el conservatorio de la ciudad de Rotterdam en el año 1990.⁴ Gracias a este evento, los holandeses se familiarizaron aún más con las músicas latinoamericanas. Actualmente (2013) se organizan festivales de música latina que son muy populares.⁵

México en Holanda

Gracias al diálogo intercultural expuesto antes, la música nortea mexicana fue llevada a Holanda a través de las antiguas colonias y, en especial, de la isla de Aruba.⁶ En la década de 1980, la orquesta arubana Mariachi Perla di Aruba actuó en Holanda, lo que influyó en la expansión de las músicas mexicanas en los Países Bajos. Luego se popularizó el álbum de la cantante méxico-estadounidense, Linda Ronstadt, el cual se intitula *Canciones de mi padre* (Asylum, 1987). No se debe dejar de mencionar el disco *La pistola y el corazón* (Slash Records, 1988) de Los Lobos, que también fue importante. Los Lobos, por cierto, son otros artistas méxico-estadounidenses. Entonces, una corriente valiosa de la música mexicana en Holanda, respon-

⁴ Información de la página web oficial del conservatorio: http://www.codarts.nl/NL/muziek/AWM/content/info/de_opleiding/AWM-INFO-080114-de_opleiding.php Fecha de consulta: 20 de junio de 2013.

⁵ Kok de Koning, *ibidem*.

⁶ *Ídem*.

de a migraciones de intérpretes que radican en Estados Unidos, pero que culturalmente tienen mucho de México, ya que nacieron en esta nación o son hijos de madre o padre mexicano. Desde esta perspectiva, Estados Unidos es importante para estudiar la presencia y vigencia de la música mexicana en Holanda, incluida la norteña.

A finales de la década de 1980 se fundan los primeros mariachis en Holanda, integrados por holandeses. Algunos ejemplos son *Serenata Mexicana* en la ciudad de Maastricht, año de 1986; *Tierra Caliente* en Ámsterdam, 1986, y *México Lindo* en Eindhoven, 1987.⁷ En 1991, la cantante mexicana María de Lourdes, cuyo éxito más grande fue *Cruz de olvido* (RCA, 1974), composición de Juan Záizar,⁸ actuó para La Casa Real Holandesa. Y aunque existen muchos conjuntos norteños mexicanos formados por holandeses, se debe mencionar que éstos no se dedican exclusivamente a ejecutar repertorio mexicano. Marcel van der Schot, acordeonista del grupo norteño holandés Joris Linssen & Caramba, explica la situación actual de la música norteña mexicana en Holanda:

En Holanda es muy popular el trío norteño de contrabajo, guitarra (a veces se usa bajo sexto) y acordeón. Estos conjuntos cultivan un género holandés llamado *smartlap*, el que guarda similitudes con la música mexicana, pero el sentimiento es muy distinto. Las letras mexicanas y el uso del lenguaje son más floridos. Con

⁷ Ídem.

⁸ Información biográfica de la página web oficial de su club de fans en Holanda: <http://www.mariadelourdes.nl>
Fecha de consulta: 16 de junio de 2013.

esto me refiero a que los mexicanos saben expresarse de una forma muy bonita, así podrían, por ejemplo, comparar flores que huelen rico con un dulce amor, o, más concreto, decir te adoro en vez de te quiero. Se trata de elegir bien las metáforas y no utilizar una letra simple, cursi y vulgar. Los cantantes de la música mexicana tienen el don de expresar las emociones de una forma hermosa, sin que se convierta en un teatro simple y barato. Yo creo que en holandés la música popular cae rápidamente en letras o versos cursis, que riman y con eso basta. Los mexicanos dominan este aspecto de la música mucho mejor que nosotros.⁹

El holandés sigue su explicación diciendo que, actualmente, no hay un grupo conocido que toque la música norteña mexicana, apegado por completo a la tradición. Según Van der Schot, esto se debe entre otras cosas a la complejidad de tocar el acordeón diatónico:

No hay en los Países Bajos un conjunto norteño tradicional. Caramba toca con una guitarra española y no con un bajo sexto. Tampoco se utiliza un acordeón diatónico sino uno cromático. Es una lástima, pero aquí [en Holanda, DL] todavía no hay muchos músicos que tocan el acordeón diatónico, como en México. Apenas desde finales de la década de 1990 empezó a ser un instrumento común en el conservatorio y, por lo tanto, tardará mucho hasta que haya un mercado de instrumentos de segunda mano para que el principiante empiece a tocarlo.

⁹ Marcel van der Schot [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Hasta entonces, el acordeón cromático será el instrumento que más se toque en Holanda. En clubes o conjuntos de acordeón para aficionados, que, por cierto, hay muchos, tocan el acordeón cromático porque así se lo enseñan.¹⁰

El grupo Joris Linssen & Caramba no es un conjunto norteño mexicano tradicional, pero “sí hemos retomado muchos elementos de éste”.¹¹ Se asume como un conjunto pequeño, sin trompetas ni violines. Hay muchas influencias de la polca en la propuesta de Joris Linssen & Caramba, tanto de Alemania como de México, “y claro, intentamos utilizar de la misma manera el lenguaje bonito de las canciones mexicanas en nuestras traducciones holandesas”.¹² Si bien no hay un grupo musical holandés que toque la música norteña mexicana tal como la conocen los mexicanos, sí ha sido fuente de inspiración para proyectos musicales hechos en Holanda por artistas neerlandeses:

Si se escucha la música norteña mexicana, se percibirá cómo el acordeón y el estilo de la polca son elementos claves. Este estilo fue traído de Alemania y Polonia. En Holanda la polca también era importante, por ejemplo, mis primeras clases de música fueron de polca. Los latinos mezclaron este estilo con su propia identidad musical, y nosotros intentamos copiar eso. Se trata de copiar el uso del ritmo y del compás.¹³

¹⁰ Ídem.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ Ídem.

Rowwen Heze

Este grupo existe en su formación actual desde 1989. Desde dicho año, el grupo tocaba todo tipo de música, incluida la norteña mexicana. Según la biografía oficial del grupo,¹⁴ la música norteña mexicana, llamada por ellos *tex-mex* (o *mex-tex*), “resultó una buena combinación con las letras melancólicas del vocalista y compositor, Jack Poels”.¹⁵ Junto con la música *folk*, polca y rock, la norteña mexicana resultó fundamental en la definición de Rowwen Heze.

Su primer contacto con México fue en 1989. Entonces se encontraba en Holanda el célebre acordeonista texano conocido como *el Flaco Jiménez*, quien ofrecía una serie de conciertos. El grupo Rowwen Heze fue invitado como telonero de uno de los conciertos del *Flaco Jiménez*. Martin Rongen, baterista recién integrado a la banda, tocó con *el Flaco Jiménez* esa misma noche. En 1991, Rowwen Heze interpretó la canción *Bestel mar* (en Limburgo significa *Pídela*) recurriendo a los arreglos, música y letra de *Anselma*, una canción mexicana que fue grabada y mediatizada por Los Alegres de Terán y Los Madrugadores del Bajío de José Lorenzo Morales en las décadas de 1950 y 1960, respectivamente.¹⁶ Con *Anselma*, una melodía antigua mexicana, Rowwen Heze empezó a triunfar en toda Holanda, a pesar de cantar en la lengua de la provincia de Limburgo. Gracias a esta canción norteña, Rowwen Heze se volvió mediático.

¹⁴ Biografía del grupo Rowwen Heze en la página web oficial: <http://www.rowwenheze.nl/band/ons-verhaal/biografie>
Fecha de consulta: 26 de mayo de 2013.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Información proporcionada por Luis Omar Montoya Arias.

En 1992, en un festival en la ciudad de Ámsterdam, Rowwen Heze volvió a coincidir con *el Flaco Jiménez*. El texano los escuchó tocar y quedó encantado. Entonces los invitó a tocar en Estados Unidos. Este encuentro musical de Rowwen Heze y *el Flaco Jiménez* tuvo lugar en 1998. Durante su viaje a Texas, territorio que había pertenecido a México pero que fue cedido a Estados Unidos en 1848, el grupo holandés de música norteña mexicana se reencontró con sus orígenes musicales. Acompañados por *el Flaco Jiménez*, ofrecieron una gira por Texas. En el documental *Van America Helemaal Naar Amerika*,¹⁷ el vocalista principal y guitarrista del grupo, Jack Poels, explica de dónde viene su pasión por la música norteña mexicana a la cual llamaban *tex-mex* o *mex-tex*:¹⁸

Fue cuando compré mi primer disco de Los Lobos, *A Time to Dance*, que me di cuenta que había música bonita muy cerca de mi hogar. Había leído que Keith Richards, que me gustaba mucho, era fanático de Los Lobos. Entonces esperaba un disco de rock muy duro, con muchas guitarras requinteando y así. Pero entonces escuché ese disco y esa música tenía un impacto de tres kilómetros cuadrados porque me imaginé este lugar: esto es acordeón, esto es banda, esta música es más típica de Limburgo que nada, sin que los músicos sean de aquí. Fue como estar en el cuarto de mi hermana, porque ella escuchaba todos los días el mismo tipo de música. Fue reencontrarme con mis raíces.¹⁹

¹⁷ El documental se llama, traducido: *De América hasta América*.

¹⁸ *Van America helemaal naar Amerika*. NPS, 1998 [documental en línea 1/5]. http://www.youtube.com/watch?v=_KMpR_Mc9hc Fecha de consulta: 20 de mayo de 2013.

¹⁹ Ídem.

Llegar a la música nortea mexicana a través del *tex-mex* o *mex-tex*, le permitió a Rowwen Heze ser conocido en toda Holanda. Desde que tocaron en el referido festival de 1992, junto al *Flaco Jiménez*, no han dejado de actuar. En el 2010 celebraron su aniversario 25. En la actualidad, tocan cien días al año.²⁰ Fueron galardonados con el premio Edison, uno de los más importantes que entrega la industria cultural holandesa. Rowwen Heze es uno de los pilares de la música *folk* holandesa y en cada concierto los fanáticos holandeses cantan *Bestel mar*, sin darse cuenta de que en realidad están coreando *Anselma*, una canción mexicana.

Joris Linssen & Caramba

Tal vez la agrupación instrumentista que más ha integrado, promocionado y cultivado la cultura mexicana en Holanda sea el grupo Joris Linssen & Caramba. Joris Linssen, además de artista, es conductor de televisión. Joris Linssen & Caramba se nutre de repertorio mexicano, el cual traduce al holandés, siempre manteniendo la esencia mexicana. Joris Linssen estudió cinco meses (entre 1990 y 1991) en la Ciudad de México y se declaró admirador del canta-autor yucateco Armando Manzanero. Durante su estancia en el DF se enamoró de las músicas mexicanas. Así lo explica:

²⁰ Información de la página web oficial de Rowwen Heze: <http://www.rowwenheze.nl/band/ons-verhaal/biografie>
Fecha de consulta: 4 de junio de 2013.

Me encantaron las letras mexicanas, las metáforas hermosas llenas de autocompasión. El valor consolador del lamento exacerbado, representado en las canciones es, además, muy importante. Las letras mexicanas son mucho más floridas, coloridas, que en cualquier otra parte del mundo, mucho más plásticas, por eso me enamoré de México.²¹

Para Joris Linssen, artista que actuaba en los escenarios holandeses en la década de 1990, con una parodia al género *smartlap* (música holandesa que se caracteriza por difundir historias populares), la música norteña mexicana resultó perfecta para sus intereses:

La música norteña mexicana fue la mejor música que había escuchado jamás. Los instrumentos como el bajo sexto, el acordeón, el tololoche, un tambor y el canto en coro. Esta combinación de instrumentos y voces que escuchas en México, me recuerdan los bares de la década de 1950 en Ámsterdam, a donde la gente acudía a jugar billar.²²

Cuando en 1999 el ya licenciado en historia y conductor conocido en la televisión holandesa, Joris Linssen, propuso a tres amigos suyos formar un grupo, cuya propuesta central fuera interpretar música mexicana con letras

²¹ Joris Linssen [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

²² Ídem.



Astrid van Loo

traducidas al holandés, todos quedaron encantados y aceptaron inmediatamente. El vocalista principal, compositor y arreglista es Joris Linssen, el acordeonista es Marcel van der Schot, el guitarrista es Kees van den Hoogen y el contrabajista es Erik van Loo. Todos los integrantes cantan de ser necesario.

Para el acordeonista, Marcel van der Schot, ha sido la música norteaña o *mex-tex*, como la denomina él, una fuente de inspiración que lo ha conectado con las entrañas de la música mexicana. Que sea el propio Marcel van der Schot quien comparta sus recuerdos:

De niño escuché una vez un programa en la radio que hablaba sobre el uso del acordeón en la música *folk* y resultó que los locutores tenían que investigar profundamente para encontrar muy poco material. No encontraron más que *Flaco* [Jiménez, DL], Ry Cooder, Cohen y Los Lobos. Sin embargo, yo me enamoré al instante de estos estilos que para mí eran nuevos. Empecé a escuchar *mex-tex* en los discos de la biblioteca y aprendí a tocarlo yo solo porque en las escuelas de música nadie estaba interesado en este tipo de música. Yo tenía que inventarlo todo al escuchar y reproducirlo al tacto. Después de estudiar en el conservatorio, entre los años 1988 y 1994, entré en un grupo que tocaba todo tipo de música, entre otras unas canciones de América Latina. Sin embargo, todo esto tenía un carácter muy holandés y lo hacíamos de forma improvisada.²³

²³ Marcel van der Schot [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteaña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Sobre este desarrollo musical, el holandés explica cómo fue aprendiendo a lo largo de los años y cómo empezó a notar diferencias entre la música compuesta y tocada en México, y la música compuesta y tocada en Holanda. Para Marcel van der Schot, la principal diferencia entre la música norteña hecha en México y la creada en Holanda está en el uso de instrumentos diatónicos y cromáticos. Así lo explica:

Cuando empecé a tocar en Caramba en el 2000, los otros integrantes del grupo y yo apenas entendíamos los ritmos, los acordes, los momentos claves de la música mexicana. Ahora, que llevo doce años tocando con la banda, puedo decir que se aclararon muchas cosas y que aprendimos a tocar y a componer esta música tan hermosa. Aun así, la música norteña mexicana en Holanda siempre sonará diferente que en México porque nosotros usamos contrabajo y acordeón cromático; mientras los mexicanos prefieren el bajo sexto y el acordeón diatónico. Es diferente porque suenan distinto, traen otra energía. Cualquier instrumento diatónico lleva, debido a la manera para tocar (técnica), otra onda.²⁴

En el 2012, los cuatro integrantes de Joris Linssen & Caramba realizaron su sueño: viajaron a México para encontrarse con su ídolo, el maestro yucateco Armando Manzanero. En un viaje en el que celebraron éxito tras éxito (por ejemplo, una actuación en el Auditorio Benito Juárez de Guadalajara, con 20 mil asistentes), el grupo se encontró con su cuna artística: México. En

²⁴ Ídem.

septiembre de 2013 se estrenó una película que registra ese viaje a México. Una nueva gira está programada para enero de 2014. Para Marcel van der Schot, es un reconocimiento para su trabajo y reafirma los nexos culturales que existen entre México y Holanda:

Hoy en día uno ya no necesita justificarse por el uso del acordeón en una banda, pero llegar allí fue un camino largo y difícil. Donde en América Latina el acordeonista es el músico principal, aquí tuvimos que luchar para un poco de reconocimiento. Me alegro, por eso, que ya puedo decir que lo hemos conseguido. Hoy la música nortea mexicana está en lo más alto y merece todo nuestro respeto, admiración y agradecimiento.²⁵

Nieuwe Helden

En 2003 se formó el grupo Nieuwe Helden (Héroes Nuevos). El conjunto está integrado por tres músicos que tocan acústicamente. Su repertorio es amplio pues ejecutan canciones clásicas del género *pop*, *jazz*, *rock'n roll*, música *country*, *bluegrass* y *mex-tex*. Kok de Koning toca, para este grupo, el acordeón (diatónico, por cierto) y recurre al bajo sexto cuando se trata de interpretar música nortea mexicana. Junto con el bajista Jan-Paul van der Hoeven y el guitarrista Remco Posthumus, Nieuwe Helden es un conjunto

²⁵ Ídem.

que se parece mucho a un grupo norteño mexicano porque toca de manera acústica, sin amplificador de sonido, con un contrabajo (tololoche), bajo sexto y acordeón diatónico. Desde el 2005 también los acompaña el baterista Sascha Pöpping. Nieuwe Helden es uno de los máximos exponentes de la música norteña mexicana en Holanda, una de las propuestas más sólidas.



Kok de Koning

En 1992, Kok de Koning visitó, por motivos personales, el Tejano Conjunto Festival en San Antonio, Texas. En 1999 y luego en el 2009, volvió al festival, pero ahora acompañado por el grupo Nieuwe Helden. Estos viajes han sido aprovechados por Koning para llevar música nortea mexicana, antigua y nueva, a los Países Bajos. De esa manera se han ido diversificando y haciendo más rica su propuesta. Hoy tocan polcas, boleros, rancheras y huapangos.

Kok de Koning utiliza acordeones diatónicos marca Gabbanelli, de tecnología italiana. Sus acordeones están afinados en sol y la. En 2006, se estrenó el DVD *En directo en el teatro Het Hof*. En 2007, Kok de Koning compró un bajo sexto marca Oscar Schmidt. En la ciudad de Den Bosch, en la casa del músico Albert van Osch, Kok de Koning organiza un taller de acordeón diatónico, con el objetivo de masificar su uso en Holanda. En este taller participan también, Dwayne Verheyden, Willem Hendrikse del grupo Corazón Latino, Geert Verheijden de Texmexplosion, Abel de Lange de Bayou Mosquitos, Remco Posthumus de Nieuwe Helden y Pieter Klaassen, que es un músico de ocasión para Nieuwe Helden.

Kok de Koning explica la experiencia de crear y de vivir la música nortea mexicana:

Debido a nuestra ropa, muchos mexicanos piensan que somos menonitas que hemos aprendido a tocar música nortea y muchos tejanos nombraron a nuestra música *old school*, probablemente porque escucharon en nuestra música la influencia del *Flaco Jiménez*. Los mexicanos reconocen lo nortea en nuestras polcas y al mismo tiempo nos aprecian por tener un estilo propio, tal vez más

européo. Eso es porque yo ocupó mucho los bajos del acordeón y esto es algo que casi ya no se hace en México.²⁶

Dwayne Verheyden

Dwayne Verheyden nació el 4 de septiembre de 1991 y, tras la producción de dos discos y una gira impresionante tanto en Holanda como Alemania, Suiza y Estados Unidos, se consolidó como uno de los acordeonistas norteros de origen holandés más importantes. El joven Dwayne Verheyden explica que en su infancia conoció la música nortera mexicana a través del *tex-mex* o *mex-tex*:

Escuché la música del *Flaco Jiménez* desde el día en que nació. Desde el primer día escucho esta música en mi casa porque mi padre siempre la escuchaba. Cuando cumplí siete años empecé a tocar el acordeón con un solo objetivo: ser tan bueno como *el Flaco Jiménez*. La música nortera mexicana me encanta, es mi vida, vivo para ella.²⁷

En 2008, el sueño de Dwayne Verheyden se cumplió, pues *el Flaco Jiménez* visitó Holanda y ofreció un concierto en el Festival Country End, en el

²⁶ Kok de Koning, *ibidem*.

²⁷ Dwayne Verheyden [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Nortera. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

pueblo de Nederweert. Dwayne pudo tocar dos canciones con su ídolo, *el Flaco Jiménez*. En una entrevista con Frank Heythuysen para el periódico *Echt Nieuws* (publicado el 25 de septiembre de 2012), el joven músico habla de esta experiencia: “Me pidieron tocar dos canciones con él. Ya lo había visto varias veces en directo. Antes de subir al escenario hablábamos un rato. Le pregunté si no hacía falta ensayar, pero él confiaba en que todo saldría bien. Fue una experiencia inolvidable”.²⁸

“Desde aquél encuentro, *Flaco Jiménez* y Dwayne Verheyden han seguido en contacto y se consideran amigos. Verheyden explica en la misma entrevista que el ‘*Flaco* me ve como su sucesor, porque excepto yo no ve a nadie tocando como él. Sin embargo intento desarrollar mi propio estilo y tocar de mi propia manera.’” A diferencia de los músicos de Rowwen Heze y Joris Linssen & Caramba, Dwayne Verheyden considera que lo más puro de la música nortea mexicana está en Texas, lo que es un error, pues como ya mencionamos, Texas perteneció a México y, aun después de anexado a Estados Unidos, mantuvo la dependencia cultural con su vecino México, una nación con un poderío y una riqueza cultural avasallante: “La música *tex-mex* significa todo para mí, pero siempre en el mismo estilo del *Flaco Jiménez*. Para mí, la música nortea mexicana tiene que ser tocado de la manera más pura como lo tocan en Texas. Es decir, con los instrumentos originales y cantada en español”.²⁹

²⁸ F. Heythuysen, In het spoor van de meester. *Echt Nieuws*, 09-25. <http://www.dwayne-verheyden.nl/admin/media/uploads/Artikel%20in%20Echt%20Nieuws%2025-9-2012.jpg> Fecha de consulta: 10 de junio de 2013.

²⁹ Dwayne Verheyden, *ibídem*.

Sin embargo, y a pesar de que Dwayne Verheyden quiere tocar sus canciones de la misma manera que *Flaco Jiménez*, la elección de su repertorio al ofrecer conciertos en Holanda, se fundamenta en “canciones en inglés para que la gente entienda algo”.³⁰ Cuando Dwayne Verheyden toca, siempre lo hace con una banda; sin embargo, luego de separarse del grupo Texmexplotión, en octubre del 2012, ha tenido problemas: “La banda con la que toco en Holanda está integrada por Kai Liebrand en el bajo, en la batería Maurice Rohan y en el bajo sexto cambio de músico de vez en cuando, a veces Kok de Koning y Geert Verheijden lo tocan. Todo depende de la disponibilidad”.³¹

Sobre el acordeón, Dwayne Verheyden se expresa de la siguiente manera: “Si llevo el acordeón en mis hombros, el instrumento se convierte en una parte de mi cuerpo. Hablo con él, lo puedo hacer gritar y llorar. Le puedo meter todos los sentimientos que yo quiera. Para mí, éste es el instrumento perfecto para expresarme musicalmente” (en F. Heythuysen).

La influencia de la música del *Flaco Jiménez* en Holanda es determinante para comprender el arraigo de la música norteña mexicana en esta nación. *Flaco Jiménez* heredó el talento para tocar el acordeón de su célebre y famoso padre, Santiago Jiménez. Tanto Rowwen Heze como Nieuwe Helden y Dwayne Verheyden se inspiraron en la trayectoria y música de este acordeonista de origen mexicano. El acordeonista del grupo norteño

³⁰ Ídem.

³¹ Ídem.

holandés, Joris Linssen & Caramba, Marcel van der Schot, también aseveró que la música del *Flaco Jiménez* fue su principal inspiración. No cabe duda: *el Flaco Jiménez* es el ídolo nortño en Holanda.

Carolina de Holanda

Carolina de Holanda, intérprete de música mexicana, es un ejemplo del intercambio cultural entre México y Holanda. Su historia empieza en 1996 cuando conoce, como parte del club de fans holandeses de María de Lourdes, a la cantante mexicana en Holanda. La joven holandesa tenía 25 años cuando decidió viajar a México para estudiar español en la UNAM y conocer a profundidad la cultura mexicana. Una vez en México, María de Lourdes la invita a su casa, donde le propone viajar por todo el país. Durante este periodo trabaja como asistente personal de María de Lourdes y la ayuda, entre otras cosas, a organizar la lista de canciones que toca en cada concierto: “No podían faltar las canciones nortñas”, explica Carolina de Holanda.³² “Canciones como *El golpe traidor* o *El Chubasco* de Antonio Aguilar siempre las incluíamos en el concierto.” Uno de esos días, durante una actuación en Torreón, María de Lourdes invita a Carolina a que suba al escenario y cante con ella, aunque Carolina nunca lo había hecho. María de Lourdes la alentó y le dijo que no

³² Carolina de Holanda [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Nortña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

importaba, que confiara en ella y le mostrara a su gente la fuerza que tiene la música mexicana en Holanda. Carolina cantó esa noche *Dolor de mi dolor*, de Juan Záizar. Ahí comienza su historia artística. Desde ese día a la fecha, la intérprete *tulipana* se enfocó en desarrollar sus capacidades vocales y en definir un estilo propio. Para lograrlo encontró oportunidades en fiestas de pueblo, lienzos charros y cantinas, y siempre incluía canciones norteañas en su repertorio: “Mi repertorio es amplio, canto canciones rancheras y también corridos. La música norteaña es importante en mis actuaciones y, de hecho, las canciones norteañas no pueden faltar en los conciertos de mi país porque a los holandeses les encanta aplaudir, bailar, les gusta el ritmo alegre y, por lo tanto, la música norteaña siempre ha sido exitosa”.³³

Carolina de Holanda ha llevado la música mexicana a Suiza, Argentina, Estados Unidos, Colombia, España e Indonesia. Ha grabado cuatro discos, ha figurado en programas de televisión en su natal Holanda y tiene el orgullo de haber actuado para el príncipe Bernardo, padre de la ex reina Beatriz, en el marco de su cumpleaños. Esto sucedió en el 2000. Actualmente, ya no vive en México porque después de diez años luchando para conseguir que la música mexicana tomara una posición importante en el mismo país, perdió la esperanza. Según la cantante, faltan espacios, teatros o museos, donde se promueva la cultura y la historia mexicana, y los propios mexicanos no hacen nada para mejorar esta situación: “A los mexicanos no les importa su patrimonio cultural y muchas veces caen en lo mismo de siempre: cantar

³³ Ídem.

canciones como *Volver, volver* o *El Rey*, en palenques y foros donde la gente va a emborracharse y no a escuchar música”.

Sin embargo, en todos los escenarios donde se presenta, Carolina de Holanda sigue llevando la herencia de su amiga y mentora mexicana, María de Lourdes, quien nació en la Ciudad de México el 30 de diciembre de 1930 y falleció el 6 de noviembre de 1997, en el aeropuerto Schiphol, en Holanda,³⁴ y la holandesa sigue dispuesta a promocionar la cultura mexicana. Además, quiere volver a México cuando la situación político-cultural haya cambiado: “Ojalá el Gobierno mexicano comience a invertir en la educación cultural.



La historia de María de Lourdes y Carolina de Holanda es una de esas historias dignas de ser contadas y registradas en un libro como éste.

Fotografía: Carolina de Holanda

³⁴ Información de la biografía publicada en la página web oficial de Carolina de Holanda. <http://www.carolinadeholanda.nl/biografie.html> Fecha de consulta: 16 de junio de 2013.

Entonces regresaría a México para cantar y trabajar, porque ha sido y será mi país favorito, yo siempre seguiré amando México”.³⁵

¡Qué viva México y que viva Holanda!

³⁵ Carolina de Holanda, *ibidem*.

Fuentes consultadas

Entrevistas

- HOLANDA, Carolina de [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- LINSSEN, Joris [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- SCHOT, van der, Marcel [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- VERHEYDEN, Dwayne [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- KONING, de Kok [entrevista], 2013, por Dirk Jan Hendrik Lotgerink [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Material audiovisual

- NIEUWE, Helden, “Polca Popurrí”: <http://www.youtube.com/watch?v=JN14Gajkf4> Fecha de consulta: 15 de mayo de 2013.
- Van America helemaal naar Amerika. NPS, 1998. Documental en línea 1/5. http://www.youtube.com/watch?v=_KMpR_Mc9hc Fecha de consulta: 20 de mayo de 2013.

Artículos periodísticos

- HEYTHUYSEN, Frank, “In Het Spoor Van de Meester”, en *Echt Nieuws*, 25 de septiembre de 2012. <http://www.dwayne-verheyden.nl/admin/media/uploads/Artikel%20in%20Echt%20Nieuws%2025-9-2012.jpg> Fecha de consulta: 16 de junio de 2013.

CORONADO, O., “Exploitan’ Tex-Mex en Los Países Bajos”. El Norte, 7 de octubre de 2011. <http://www.dwayne-verheyden.nl/admin/media/uploads/artikel%20in%20Mexicaanse%20krant.jpg> Fecha de consulta: 16 de junio de 2013.

Biografías

HOLANDA, Carolina de, biografía en línea. <http://www.carolinadeholanda.nl/biografie.html> Fecha de consulta: 16 de junio de 2013.

Joris Linssen & Caramba, biografía en línea. http://www.jorislinsen.nl/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=2 Fecha de consulta: 14 de mayo de 2013.

ROWWEN, Heze, biografía en línea. <http://www.rowwenheze.nl/band/ons-verhaal/biografie> Fecha de consulta: 26 de mayo de 2013.

2. *Corridos Prohibidos colombianos*

Luis Omar Montoya Arias^{*}

Momento actual de los Corridos Prohibidos colombianos

En el 2011, Alirio Castillo, Alma Records y Vibra Music pusieron a la venta la compilación *110 corridos más famosos del mundo*. Para Castillo es el fin de la serie *Corridos Prohibidos* por varios motivos. De acuerdo con el mismo Castillo, el volumen XIII de *Corridos Prohibidos*, que también salió a la venta en el mismo 2011, debe ser considerado un fracaso porque el corrido no entra más en el gusto de la gente. Por eso muchos intérpretes, anteriormente especializados en corridos como Uriel Henao y Giovanni Ayala, decidieron grabar románticas. “En los años de 1990 desarrollé los *Corridos Prohibidos* pensando en un producto comercial, un producto para explotar comercialmente, ya no, ese mercado desapareció”,¹ sentencia Alirio Castillo. Con la producción XIII, Castillo se percató de que Uriel Henao perdió la brújula y que Rey Fonseca desperdició un potencial éxito al grabar un corrido llamado *La celda 227*, en homenaje a un mafioso que invirtió en su carrera y

^{*} CIESAS-Peninsular, México.

¹ Alirio Castillo [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

a quien conoció gracias a Castillo. A Mezcal lo considera un grupo mediocre y Tornado no define un estilo. Los Rangers del Norte se quedaron en el pasado, nunca evolucionaron y fueron desplazados, agrega. Los Hermanos Ariza “son puro *show* y nada de música. Graban un disco cada dos o tres años, no les interesa posicionarse en el mercado”.² Todos esos factores explican la decisión de Alirio Castillo. Editó los *110 corridos más famosos del mundo* pensando en el final de Corridos Prohibidos. La compilación *110 corridos más famosos del mundo*, no vendió más de mil copias. Las últimas dos producciones de Corridos Prohibidos fracasaron, de acuerdo con Castillo.

En junio de 2011, Alirio Castillo se entrevistó con Carlos Valbuena en Bogotá. Hablaron sobre el Movimiento Alterado y decidieron que ahora grabarán y promocionarán corridos alterados. “Queremos empezar una segunda temporada, vámonos con corridos alterados. Eso nos permite mirar el fenómeno con otra perspectiva y pensar que los discos ya no se venden”.³ Alirio Castillo se apoyará en el compositor mexicano Martín Ruvalcaba, para desarrollar sus corridos alterados. Piensa abarcar todo el continente, llegar a Brasil y presentarse en las sedes mundialistas de 2014 con sus propios grupos. Cavila visitar Argentina para promocionar sus productos, pues “es un lugar donde la música popular deja mucho dinero. Lo mismo pasa en México, pero la violencia es dura. En Colombia no se puede porque el gobierno cobra muchos impuestos, al empresario no le dejan ganancias”.⁴

² Ídem.

³ Ídem.

⁴ Ídem.

Alirio Castillo sueña con llevar sus corridos prohibidos a Venezuela, sobre todo ahora que Hugo Chávez murió. Su intención es realizar un recorrido pueblo por pueblo. Considera que debe mover su música en zonas de tolerancia y bares venezolanos. En Venezuela viven cientos de colombianos, un mercado potencial, explica. Piensa hacer lo mismo en Panamá, Nicaragua y Honduras. Desea llevar la música de Los Tucanes de Tijuana, hacer una gira por toda Colombia. La razón que lo motiva es el dinero que puede ganar, pues a diferencia de Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana tienen en Mario Quintero Lara, a su líder y compositor de cabecera. A Los Tucanes de Tijuana “es fácil meterlos en Sudamérica a través de la cumbia, acá la cumbia gusta mucho, Paraguay, Bolivia y Perú”,⁵ revira.

De acuerdo con Castillo, Martín Ruvalcaba se encargará de grabar a tres intérpretes mexicanos, pues “hay mucha historia de México que interesa a todo el continente”.⁶ Piensa en una producción continental en la que incluirá grupos chilenos. Su nuevo proyecto se llamará “75% corridos alterados”. Considera a la señorita Angie Marcela Hernández como compositora de cabecera, pues “es bonita y le gustan los corridos”.⁷ Ella será la compositora de los corridos alterados colombianos. Alirio Castillo piensa promover sus corridos alterados en todo el continente americano, desea involucrar a todos los países. “Tenemos que enseñarles qué es y cómo se mueve la cultura mexicana, por ejemplo ahorita estoy enseñando al continente qué es

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Ídem.

el Movimiento Alterado”.⁸ Siempre siguiendo al productor musical Alirio Castillo, sus corridos alterados recurrirán a la tuba. Su idea es posicionar el nuevo producto comercial en bares, canchas de tejo y burdeles. “Tienen que ser canciones muy comerciales.”⁹ Castillo prosigue: “basta de hablar de personajes y sucesos, hay que darle violencia a la gente. Tenemos que enseñar a escuchar corridos a los argentinos, a los paraguayos; actualizar a los chilenos; capitalizar a los bolivianos”.¹⁰

Luego de leer al señor Castillo, tengo sentimientos encontrados. Alirio Castillo está lejos de conocer las corrientes de la música norteña contemporánea. Me recuerda, inevitablemente, a ciertos personajes de Jorge Ibarreguio en *Dos crímenes* y *La Ley de Herodes*. Son muchas las omisiones en las que cae. La primera gran equivocación de Castillo es pensar que el Movimiento Alterado se remite a la incorporación de la tuba. El uso de la tuba en fusión con el bajo quinto y el acordeón diatónico, responde al nombre de norteño-banda. Los primeros en experimentar estas mezclas fueron Los Intocables del Norte, en 1989, acompañados por banda Los Coyonquis de Sergio Tapia, y por la banda Los Escamillas del Indio Ramírez, en 1990. Los Intocables del Norte son nativos de Culiacán.

Julio César Preciado Quevedo, ex vocalista de las bandas Tiburón, El Limón y El Recodo de Cruz Lizárraga, también aportó en la definición comercial de la fusión entre la tuba sinaloense, el acordeón y el bajo quinto.

⁸ Ídem.

⁹ Ídem.

¹⁰ Ídem.

En el 2004, Julio Preciado y su banda Perla del Pacífico estrenó su álbum *Cadetazos*, homenaje a Los Cadetes de Linares. En el disco se incluyen *Los dos amigos*, *El palomito* y *Prenda querida*, referentes en la obra musical de los nativos de Linares, Nuevo León. Otras piezas clave en la construcción mediática del norteño-banda son los intérpretes Julio Chaidez y Julión Álvarez. Chaidez nació, musicalmente, en el 2005 con su disco *El niño travieso*, bajo el sello Sol Musical, propiedad de Luis Jiménez Chávez. Tres son los temas coyunturales de ese primer disco de Julio Chaidez: *El niño travieso* de la autoría de Juan Villarreal, *A cada instante* de Memo Lugo y *Vida mafiosa* de José Ontiveros Meza. Juan Villarreal es la cabeza de Los Cachorros, Memo Lugo fue líder de Los Lobos del Norte, y Pepe Ontiveros era el alma de Los Canelos de Durango, tres referentes de la música norteña mexicana.

El señor Chaidez se supo rodear de personajes importantes de la música norteña, no sólo en la composición, sino en la producción, pues Luis Jiménez Chávez ha sido responsable del éxito de numerosos intérpretes norteños en Culiacán. Jiménez Chávez participó en su faceta de compositor con la melodía “Albacar china” en el disco *La jaula de oro* de Los Tigres del Norte, editado por Televisa en 1983. “Albacar china”, junto con “Mentira” de Jesús Colmenero, son las piezas mejor logradas del disco referido. Julión Álvarez fue vocalista de la Banda MS de Sergio Lizárraga, hoy es un destacado solista y máximo representante del norteño-banda. Sumado a la tuba sinaloense, el norteño-banda promueve letras de canciones románticas, el corrido, gradualmente, fue ocupando un lugar periférico en el repertorio que da cuerpo

a esta hibridación. Lo anterior significa que los conceptos de Alirio Castillo son equivocados. Sus omisiones continúan. Explico.

El Movimiento Alterado es una marca que aglutina grupos e intérpretes de corridos. Los dueños de este producto son los cuates Valenzuela, nativos de Culiacán y formados musicalmente en la escuela de Manuel *el Chino* Flores Gastélum.¹¹ Radicados en California desde hace años, Adolfo y Omar Valenzuela Rivera presentaron al mundo en el 2008 su Movimiento Alterado, un producto de Twins Enterprise, con sede en California. Los grupos que iniciaron el Movimiento Alterado fueron Los Buitres de Culiacán, Alfredo Ríos *El Komander*, Los Buchones y Los Bukanas de Culiacán. En el 2010 el movimiento sufrió una escisión, Gerardo Ortiz decidió formar Del Records; mientras que Los Buitres de Culiacán se unieron a las filas de Music Vip Entertainment e incorporaron a Javier González *El Tamarindo*, como su compositor de cabecera. Twins Enterprise, Del Records y Music Vip Entertainment se encuentran en California. Consecuencia de la división, Movimiento Alterado decidió reestructurarse, ahora se llama Cárteles Unidos, su referente musical es Alfredo Ríos *el Kománder*.¹²

Las características del llamado Movimiento Alterado son varias. Primero, sus intérpretes se especializan en cantar corridos. Segundo, los corridos que interpretan son apologías al crimen organizado. Tercero, el Movimiento Alterado funciona como una abierta advertencia a los grupos rivales del Cártel

¹¹ Manuel Gastélum Flores fue un reconocido director y maestro-formador de varias generaciones de banderos sinaloenses. Los circuitos en los que se movía Gastélum Flores respondían a la tradición.

¹² Agradezco la orientación y el apoyo brindado a Juan Antonio Fernández Velázquez.

de Sinaloa, su apología no se limita a la promoción de acciones hechas por ciertos personajes miembros de la organización criminal, sino que detalla la forma como éstos matan a sus víctimas, siempre miembros de los grupos rivales. Cuarto, la posibilidad de que una persona ajena al narcotráfico, y específicamente al que se desenvuelve en el noroeste mexicano, figure como actor de estos corridos es imposible. Quinto, musicalmente es interesante la propuesta que guarda el Movimiento Alterado, pues fusionan la banda sinaloense, el tololoche de cuatro cuerdas, un bajo quinto y acordeón piano. Sexto, los corridos alterados, también llamados *murder corridos* por el sinaloense Juan Antonio Fernández Velázquez, son conocidos por los programadores de radio como “música acelerada”, debido a lo punteado (en el noroeste le llaman chicotado) de sus notas y a lo energético de los músicos en sus presentaciones. Séptimo, el uso de la banda sinaloense, así como la conexión entre Sinaloa, Tijuana y California (circuito migratorio sinaloense), tiene que ver con su identidad regional. Octavo, musicalmente es una propuesta creativa por lo elaborado de sus arreglos. Noveno, es el cártel de Sinaloa quien indica las pautas a seguir en cuanto a las temáticas a tratarse en los corridos. Décimo, la vestimenta es clave para entender al Movimiento Alterado, pues sus intérpretes ya no usan botas ni sombrero, ahora visten con ropa progresiva, juvenil y elitista. Ya no usan camionetas, sino carros deportivos; dejaron los sombreros Stetson y los cambiaron por cachuchas con pedrería. Es la cultura narco del siglo XXI. La imagen de los grupos que dan vida al Movimiento Alterado se alejan de la ruralidad y se enclaustran en las grandes ciudades. ¿Para qué necesitan unas botas, un sombrero y una 4x4 si ya no viven en la

sierra, ni en los ranchos? Su música es fresca y juvenil, novedosa y pegajosa. El gran pero son sus letras que incitan a la violencia de forma, hasta hace poco, unimaginable, lacerante y dañina. Quizás debemos entender el fenómeno como una consecuencia y no como la causa o el origen del problema. Los corridos alterados parecen más el nefasto resultado de un problema global vinculado con el tráfico de armas y drogas.

El surgimiento del Movimiento Alterado se da en un contexto histórico específico. Nace en el marco de la guerra contra el narco de Calderón (Presidente en turno). El cártel de Sinaloa se quebranta: los hermanos Beltrán Leyva se unen con los Zetas, *el Chapo* Guzmán y *el Mayo* Zambada declaran la guerra. El 22 de enero del 2008 apprehenden en Culiacán a Alfredo Beltrán Leyva, mejor conocido como *El Mochomo*. El 16 de diciembre de 2009, la Secretaría de Marina Armada de México, confirmó el deceso de Arturo Beltrán Leyva, alias *La Muerte*, *El Botas Blancas* y *Jefe de Jefes*. Los mitos se derrumban. A partir de ese momento quedan al descubierto, y sin poder ocultarse, los compromisos económicos de intérpretes nortños con capos de la droga. Los narcos mexicanos tienen sus juglares, quienes cantan sus hazañas que los inmortalizarán y darán cuenta de sus vidas a las generaciones venideras, ésa es su intención. De acuerdo con Juan Antonio Fernández Velázquez, los corridos que dan estructura al Movimiento Alterado son usados, en el contexto referido, por líderes del dividido cártel de Sinaloa para amenazar y enterarse de las venganzas consumadas.¹³

¹³ Gracias a Juan Antonio Fernández Velázquez por compartir sus reflexiones conmigo.

A principios de septiembre de 2009, Discovery Channel y *Ánima Argentina* estrenan el documental *La ley del corrido*, el cual aborda el fenómeno del “narcocorrido”, visto a través de Los Canelos de Durango, una de las agrupaciones norteñas más importantes del noroeste mexicano, quienes ejecutan de forma campirana, muy apegados a las raíces de la música norteña y que tienen en José Ontiveros Meza uno de los compositores de corridos más importante de la era posmoderna. En el desarrollo de este documental, Los Canelos de Durango interpretan *El descuido del águila* o *Captura del Mochomo*. El círculo se cierra. Todo indica que nada de lo que sucede es casual, todo tiene conexión. El 24 de agosto de 2009, Los Tigres del Norte ponen en circulación *La Granja*, su nueva producción en la que se incluye *Mi negocio está seguro* del que se rumora es una advertencia. ¿De quién? No se sabe, no hay evidencias. El corrido de *La Granja*, autoría de Teodoro Bello Jaimes, es censurado por el gobierno federal de Felipe Calderón. Los Tigres del Norte deciden no grabar álbumes con temas inéditos hasta que Acción Nacional deje el poder. El 16 de diciembre de 2010, Los Tigres del Norte hacen la presentación oficial de su disco *MTV Unplugged*, en el cual participan músicos e intérpretes latinos posicionados internacionalmente como Andrés Calamaro y Calle 13. La de Los Tigres del Norte es una jugada maestra.

El productor colombiano, Alirio Castillo, definitivamente está lejos de entender las implicaciones que significa hablar del Movimiento Alterado. La realidad musical mexicana es compleja. Musicalmente es imposible que en Colombia se pueda desarrollar algo parecido porque no poseen la tradición de bandas de viento sinaloense para respaldarlo. Tampoco conocen el tololoche,

por lo tanto no tienen músicos que lo ejecuten. Es cierto que la tuba aparece en muchos de los corridos alterados, pero no está sola y lo más importante, la técnica para ejecutarla se aprende en el marco de una tradición regional construida sobre la banda sinaloense. Los sinaloenses tienen, incluso, escuelas de música popular especializadas en la enseñanza de su tradición musical. Sirva lo anterior para acotar que hasta la música norteña más comercial está sustentada sobre la tradición, de otro modo hubiera sido imposible concebir y definir en menos de dos años las bandas-Televisa de principios de 1990, el Norteño-Banda, el Movimiento Alterado y hasta proyectos como Nortec Collective. En Colombia no existen condiciones para desarrollar algo parecido.

Los enunciados del señor Castillo son errados. Habla de permear toda Latinoamérica del Movimiento Alterado desconociendo su naturaleza. Se refiere a la señorita Angie Marcela Hernández como compositora de cabecera argumentando que “es bonita y le gustan los corridos”. No me parecen argumentos de peso para determinar la capacidad creativa musical de una persona. Minutos después pone en duda la seriedad de su trabajo al decir: “la chica que le digo, no la conozco, pero sé que está captando todas mis ideas. Todavía no ha escrito la primera letra, pero atenderá mis indicaciones”.¹⁴ Castillo insiste: “Basta de hablar de personajes y sucesos, hay que darle violencia a la gente. Tenemos que enseñar a consumir violencia a los argentinos, a los paraguayos; actualizar a los chilenos; capitalizar a los

¹⁴ Alirio Castillo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

bolivianos”.¹⁵ Dudo que los argentinos, paraguayos, chilenos y bolivianos necesiten del señor Castillo para conocer las músicas mexicanas, no sólo los corridos. Parece que Alirio Castillo desconoce la vigencia y popularidad que gozan las músicas mexicanas en Santa Cruz (Bolivia), Corrientes (Argentina), Chanco (Chile) y Asunción (Paraguay).

Si el señor Castillo pretende dejar de hablar de personajes y sucesos, sería mucho mejor que desarrollara una propuesta comercial a la que podría llamar “cumbias alteradas”, por ejemplo. Hasta donde alcanzan mis conocimientos, la esencia del corrido mexicano está en narrar historias, de las cuales participan personajes, forzosamente. Es contradictorio que considere llevar el Movimiento Alterado sinaloense a Colombia, cuando la fuerza de éste radica en los corridos, y a la vez intente alejarse de la narración de historias. Citar algunas opiniones de Alirio Castillo, permitirá al lector generar sus propias conclusiones y asumir una postura crítica respecto a la música norteña mexicana hecha en Colombia.

Acá el bolero no funciona, la ranchera en la música norteña tampoco. Nosotros debemos pensar en el mercado, no en la calidad. Debemos vender mujeres de tetas grandes, buenos culos. La calidad no es primordial para nosotros, lo que importa es que dé plata. Tenemos que ver qué están haciendo en la música pop y en otros géneros y copiarlo. Necesitamos ponerle imaginación y dejar de pensar en contar verdades, eso no sirve, es una huevonada que no deja plata. Se acabó la época en que los mafiosos apoyaban.¹⁶

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Ídem.

Coincido totalmente con Sigifredo Serrano Vargas: los Corridos Prohibidos murieron hace años, pasaron como sucede con cualquier moda. “Hoy se escuchan temas más bonitos, más románticos que están lejos de fomentar la violencia”.¹⁷ La música norteña colombiana está fusionando con la “música popular colombiana”. La música popular colombiana, a su vez, está retomando fusiones de la música norteña mexicana de las décadas de 1950 y 1960. Alexander Fonseca, líder del Grupo Don Bob, confirma nuestra hipótesis al afirmar: “eso que muchos colombianos llaman música de despecho es un plagio de las músicas mexicanas. No sé exactamente de quién, pero nosotros estuvimos en Monterrey y nuestros amigos mexicanos nos dijeron que es un plagio y que los colombianos deben pagar derechos de autor a los artistas mexicanos que crearon ese estilo, esas fusiones”.¹⁸

La desmitificación de un producto comercial

El 16 de enero del año 2012, el diario *El Espectador de Bogotá* publicó la nota “Juglares de lo infame”, firmada bajo el seudónimo Dharmadeva. El artículo es una feroz crítica a los Corridos Prohibidos. Algunos estarán de acuerdo con Dharmadeva, otros le restarán valor arguyendo subjetividad

¹⁷ Sigifredo Serrano Vargas [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

¹⁸ Alexander Fonseca [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

moral en sus afirmaciones, pero hay dos cosas en las que Dharmadeva tiene razón. “Las canciones de una pobreza musical extrema, de tonadas repetitivas, de cadencia monótona como la vida de los nuevos nómadas sin tierra”. Dos, “Cuando en estos corridos se declara que pa chupar guaro soy buen gallo / pa putiar soy un perrazo / le tumbo la hembra al que sea / me doy plomo con quien sea / harto whiskey o lo que sea, los hombres sonrñen y la mujer llora a escondidas la violencia padecida, no podemos sino avergonzarnos de ser tan machos”.¹⁹ El compositor de la letra que se acaba de enumerar se llama Norberto Riveros Santos, el mejor compositor de la música norteña hecha por colombianos, de acuerdo con el productor Alirio Castillo.

La pobreza musical de los Corridos Prohibidos es una verdad que no debe ocultarse, pero ésta no sólo es musical, sino literaria como lo demuestra la estrofa compartida líneas arriba. La canción se intitula *Pa las que sea*, es de la autoría de Norberto Riveros Santos, el intérprete se llama Jimmy Gutiérrez y forma parte de la compilación de *Corridos Prohibidos* volumen XIII. *Pa las que sea* es una canción en la que debemos detenernos y reflexionar por lo reciente de su difusión (2011), porque su autor es considerado el compositor más importante de la música norteña mexicana hecha por colombianos, y porque Alirio Castillo, productor de los Corridos Prohibidos, afirmó en la última entrevista que sostuve con él en Bogotá que es el tema mejor logrado del volumen XIII.²⁰

¹⁹ Dharmadeva, “Juglares de lo infame”, en *El Espectador*, Bogotá, 16 de enero de 2012.

²⁰ Alirio Castillo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

Norberto Riveros Santos es equiparado por el mismo Alirio Castillo, con Paulino Vargas Jiménez. Una comparación atrevida, sin duda, sobre todo luego de escuchar la música y la letra de la última composición grabada a Riveros. *Pa las que sea* opaca la obra de Riveros Santos. La canción exhibe falta de originalidad y talento en la composición, música y arreglos. No debe de extrañarnos, pues los Corridos Prohibidos colombianos nacieron en una realidad carente de compositores, en donde los mismos intérpretes tuvieron que asumir ese papel, forzados por la situación. Parece que desde su concepción, los Corridos Prohibidos colombianos están viciados, pues el 90% de su *corpus* debe ser considerado: corridos por encargo. Un alto porcentaje del repertorio se escribió por indicaciones de personas que contribuyeron monetariamente a la causa. Dejemos que sea Alirio Castillo quien nos cuente el proceso de composición y grabación de los Corridos Prohibidos:

Hago la grabación, reúno las historias, indico cómo y qué se debe escribir, mando hacer los arreglos, la musicalización, me meto al estudio, grabo y le entrego el master a Vibra Music para que lo comercialice. Ellos pagan impuestos y regalías. Les indico las historias que se deben hacer, algunas ya están pagadas por financiadores de Corridos Prohibidos. Todos deben acatar mis instrucciones porque soy el único que tiene clara la forma de hacer un corrido. En Colombia soy el único autorizado para educar en el corrido. También tenía un grupo que aparecía como Los Mercenarios, el asunto es que ese grupo no existe, es montado, y lo usamos para interpretar los corridos más atrevidos. Esto porque

los enemigos de los cárteles que me patrocinaban se podían joder a los músicos. ¿Entiende?²¹

Los Corridos Prohibidos colombianos descansan sobre mitos contruidos por el propio Alirio Castillo y por el venezolano Carlos Valbuena. Vayamos por partes.

Los Corridos Prohibidos no son un movimiento, son una marca, un producto. Fue en 1995 que Alirio Castillo registró el nombre de Corridos Prohibidos en la Superintendencia de Industria y Comercio de Colombia. “Los Tigres del Norte lo lanzaron como título de álbum, mas no de una serie.”²² En 1989, Los Tigres del Norte editaron su disco *Corridos Prohibidos*, producido por Paulino Vargas Jiménez. En la compilación discográfica se incluyen los corridos de *Ramiro Sierra*, *Los tres gallos*, *El zorro de Ojinaga*, *Al filo del reloj* y *El espinazo del diablo*, todos de la autoría del mismo Vargas Jiménez. *La camioneta gris* de Rubén Villarreal es otro corrido que aparece en el disco de Los Tigres del Norte, editado en 1989, éxito y referente en la historia musical del grupo sinaloense.

El repertorio, casi en su totalidad, de los Corridos Prohibidos colombianos debe ser catalogado como corrido por encargo, porque su creación no obedece a ningún factor tradicional, su existencia se ciñe a intereses de la oferta y la demanda. Un alto porcentaje del repertorio que da cuerpo al pro-

²¹ Ídem.

²² Ídem.

ducto, Corridos Prohibidos colombianos, es apología a los vehículos, desde *La Kenworth plateada*, *La cuatro puertas*, *La banda del carro rojo* colombiano, hasta *El carro blanco* y *El carro blindado*. Lo revolucionario e innovador de los Corridos Prohibidos colombianos está en duda. Los corridos colombianos que hablan de carros, camionetas y tráileres, reproducen modelos ya establecidos con siete décadas de antelación en el corrido mexicano. A principios de la década de 1930, La banda del automóvil gris narró las peripecias de una banda de hampones en la Ciudad de México, por ejemplo.²³

En el año 2011, Alma Records y Vibra Music, editaron la colección *110 corridos más famosos del mundo*, en Bogotá, Colombia. La presentación del producto incluye una breve introducción firmada por un académico venezolano de nombre Carlos Valbuena Esteban que a la letra dice: “A diferencia de los corridos mexicanos, los Corridos Prohibidos rápidamente excedieron en Colombia el tema del narcotráfico y abarcaron otros igualmente candentes para todos”.²⁴ Las afirmaciones del catedrático venezolano son de utilidad para constatar lo alejados que están de la realidad mexicana, los cerebros del producto llamado Corridos Prohibidos. Es evidente que parte de la legitimación de esta mercancía está en la comparación, descalificación y una imaginaria superioridad del corrido colombiano respecto al mexicano. Sus conceptos son erróneos. El corrido mexicano no se agota en el corrido de narcotráfico; tiene raíces profundas en su historia. Corridos y corridistas

²³ Carlos Valbuena Esteban, *El cártel de los corridos prohibidos*, Bogotá, Alma Records, 2006, p. 58.

²⁴ *110 corridos más famosos del mundo*, Bogotá, Alma Records y Vibra Music, 2011.

no sólo existen en el norte de México, sino en Guerrero, Chiapas, Oaxaca, Puebla, Tlaxcala, Michoacán, Querétaro y Guanajuato, por ejemplo.

En estas delimitaciones geográfico-políticas siguen existiendo juglares que, en medio de la cotidianidad urbana y rural, crean, interpretan y difunden corridos que dan testimonios de episodios más allá del narcotráfico. El corrido mexicano hecho en el norte de México, tampoco se agota en el narcocorrido. El corrido norteño mexicano no se explica sólo en la obra de Los Tigres del Norte y en la de Los Tucanes de Tijuana. Aun en tiempos globalizantes, el corrido norteño mexicano mantiene una fuerte esencia tradicional. El ejemplo más mediático que demuestra mi afirmación es el Grupo Pesado de Monterrey, Nuevo León, quienes a pesar de figurar en programas de televisión, mantienen en su propuesta una conexión evidente con la música tradicional norteña. Hablando de corridos, el Grupo Pesado ha grabado en su carrera dos compilaciones de corridos, la primera editada por Metro Casa Musical en 1999 y la segunda por Warner Music en 2008.

En el 2008, Warner Music México presentó el disco *Defendiendo el honor*, del Grupo Pesado. La producción estuvo a cargo de José Mario Elizondo y Mario Alberto Zapata, líderes de la agrupación regiomontana. El disco contiene doce temas, *Defendiendo el honor* y *El rengo del gallo giro* de Teodoro Bello Jaimes; *Las tres tumbas*, *Asesino a sueldo* y *El bayo cara blanca* de Julián Garza Arredondo; *Chito Cano* de Santos Covarrubias; *Ramiro Sierra* y *El árbol de la horca* de Paulino Vargas Jiménez; *Gerardo González* de Reynaldo Martínez; *Las cruces* de Luis Elizalde; *Julieta y el general* de Martín Zapata, y *La chiva colgada* de Cornelio Reyna. Es necesario aclarar

que Cornelio Reyna no es el compositor de este corrido, desconozco por qué motivo le adjudican la autoría de esta tragedia. Más adelante se retoma este asunto.

Cito el álbum del Grupo Pesado por lo reciente de su salida al mercado, por lo vigente de sus corridos, por lo importante y representativo que es el Grupo en la escena contemporánea de la música norteña, pero sobre todo, porque es una compilación que nos permite ejemplificar el sentido tradicional que la música norteña mexicana guarda, aun en contextos de mercado. Es en su aspecto tradicional donde se explica la vigencia y el gusto que millones de mexicanos tienen por la música norteña, en la actualidad.

Quienes no conocen las entrañas de la música norteña creen, están seguros de que el gusto y consumo de la música norteña se explica y agota en el papel con el que cumplen los “Frankenstein” de la televisión comercial como La K-Buena, Furia Musical y Bandamax. Están equivocados. Una de las características de los consumidores de música norteña (que no es sinónimo de música grupera) es el profundo conocimiento que tienen de las raíces de su música. El fenómeno se debe y se explica en el sentido de pertenencia que la música norteña mexicana les brinda. A diferencia de lo que sucede con la música grupera, una constante en los consumidores de música norteña es la herencia familiar que los une con esta música. No son pocas las personas que gustan de la música norteña mexicana y que sienten pasión por ella debido a motivos familiares. El fenómeno se vuelve palpable en Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila y el Bajío, sobre todo en su ruralidad.

El corrido *La chiva colgada*, interpretado por el Grupo Pesado, es una composición que ha trascendido la historia regional de Nuevo León. El compositor es Antonio Prieto Lozano, quien en la década de 1950 tocaba semanalmente en la XEOK de Monterrey con Las Jilguerillas de Marín, su grupo. El corrido de *La chiva colgada* fue grabado en la misma década de 1950 por Los Sultanes del Norte con el nombre *Año del 51*. El título alude a una competencia que consiste en colgar una chiva, colocar un tronco bajo el animal para que los caballos salten sobre ella y el jinete intente alcanzar la chiva, jalarla del cuello y bajarla. Hay una persona encargada de sostener el mecate con el que la chiva está atada y colgada.²⁵

De la misma presentación de la colección *110 corridos más famosos del mundo*, extraigo la siguiente afirmación hecha por el mismo Carlos Valbueña Esteban: “Tampoco los corridistas colombianos se convirtieron en subordinados ni formaron parte de la nómina de ningún grupo de poder, militar o narco”.²⁶ Otro mito fundador de los Corridos Prohibidos colombianos. Desde antes de que naciera el producto comercial (1997), cuando agrupaciones como Mezcal y Los Rangers del Norte empezaban a experimentar con la música norteña, a finales de la década de 1980, ya gozaban del apoyo de narcotraficantes. Los mismos Wilson Latorre y Luis Humberto Díaz, líderes de los grupos Mezcal y Los Rangers del Norte, me lo confirmaron en una entrevista. Una vez en escena, los Corridos Prohibidos colombianos

²⁵ Guillermo Berrones, *El corrido norteño en Nuevo León*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 2006, pp. 45 y 46.

²⁶ *110 corridos más famosos del mundo*, Bogotá, Alma Records y Vibra Music, 2011.

continuaron recibiendo apoyo económico de narcotraficantes, de acuerdo con la intérprete colombiana Lina Fernández. Desde la década de 1970, el narcotráfico ha jugado un rol fundamental en la transformación, orientación de temáticas y posicionamiento global de la música norteña mexicana. La vigencia contemporánea de esta música en Europa, Asia y Sudamérica se debe, en gran medida, al narcotráfico. Hay excepciones como Holanda y Chile, donde el motor de la música norteña está en la tradición. Ambos son casos excepcionales donde la música norteña mexicana tradicional posee una presencia y popularidad impresionante. Realidad opuesta a la de Sicilia, Italia y Moscú, Rusia, donde las grandes redes del narcotráfico internacional y el poder económico de la sociedad sinaloense (Zambada-Guzmán) han sido claves en la expansión y presencia de la música norteña. En realidades como la moscovita y la siciliana, la música norteña mexicana se acota al discurso del narcotráfico por razones ya mencionadas.

Uriel Henao, intérprete de música norteña colombiana, comparte su experiencia en España. Henao estuvo en Barcelona, Madrid, y Getafe promocionando el volumen I de *Corridos Prohibidos*, en 1997.²⁷ Según nos comenta, ellos (los colombianos) fueron los primeros en visitar España y promocionar la música norteña. “Después fueron Los Tigres del Norte con *La Reina del Sur*.”²⁸ La “conquista” del mercado español es otro de los grandes mitos sobre los que se construye la música norteña hecha en Colombia.

²⁷ Carlos Valbuena Esteban, op. cit., p. 255.

²⁸ Ídem.

Las cosas no son como las imagina el señor Henao, pues desde principios de 1960, José Vaca Flores, director artístico, compositor y pilar de la música norteña, la llevó a España. José Vaca Flores difundió por el mundo, incluso en países musulmanes como Marruecos y Turquía, la música de Los Alegres de Terán (Nuevo León) y de Las Hermanas Huerta de Tampico, Tamaulipas.²⁹ La música norteña mexicana no fue llevada a Europa por el señor Henao.

Uriel Henao, desde los inicios de su carrera se identificó con Los Tigres del Norte, tanto que decidió llamar a su agrupación Los Tigres del Sur. Su admiración por Los Tigres del Norte le permitió alternar con ellos el 10 de diciembre del 2004, en la ciudad de Bucaramanga, Colombia.³⁰ Henao evoca aquel día en la siguiente forma: “Nosotros nos subimos y hubo *show*, bailarinas, quebradita. Otro cuento. Así como estamos que venga el que sea. Se le enfrenta uno. Que los mexicanos se den cuenta que la música de Colombia es grande”.³¹ La superioridad de la música norteña colombiana es un mito más. Los Tigres del Norte son la agrupación de música norteña más importante de la época moderna. Recurrir a la quebradita es descontextualizar elementos culturales que pertenecen a una época, una región y una música específica. Esgrimir a la quebradita exhibe el desconocimiento que el señor Uriel Henao tiene de la música norteña mexicana. Es necesario insistir en el carácter comercial de la música norteña hecha en Colombia,

²⁹ Los Alegres de Terán, *Homenaje norteño a Felipe Valdez Leal*, México, CBS, 1975.

³⁰ Carlos Valbuena Esteban, op. cit., p. 258.

³¹ *Idem*.

pues ahí está parte de la respuesta que explica su pobreza musical y su falta de originalidad. Las repercusiones sociales de fenómenos musicales como la música norteña mexicana en Colombia es un tema hoy en boga en las universidades estadounidenses, no así el análisis de cuestiones estéticas, que también son importantes. Si hablamos de estética, Francia y sus universidades son las que llevan la delantera en estos momentos, especialistas como Genaro Ángel Martell Ávila, formado en París, ha discutido en varias ocasiones el problema de la estética en la música norteña mexicana hecha por colombianos. Un debate valioso y necesario.

Los mitos ya explicados son reforzados por la pluma de Carlos Valbuena Esteban, escritor venezolano, quien masifica falacias como, “lo que encontré en Colombia fue un mundo de historias dignas de estudio que nunca ha proporcionado el corrido mexicano”,³² “el Corrido Prohibido colombiano contiene algo que el corrido mexicano nunca ha tenido: épica”.³³ Las afirmaciones del doctor Valbuena preocupan por venir de un especialista en corridos. El asunto cobra mayor importancia porque el Corrido Prohibido colombiano es una emulación del mexicano. La relación del corrido colombiano con las músicas populares mexicanas es definitiva, por ello es deseable que los intérpretes colombianos de música norteña se documenten, profundicen, se preocupen y ocupen de conocer la cultura mexicana.

³² *Ibíd.*, p. 12.

³³ *Ibíd.*, p. 15.

Norberto Riveros Santos

El compositor en la música norteña colombiana

Norberto Riveros Santos nació el 1 de abril de 1961, en Bogotá, Colombia. A los quince días de nacido lo llevaron a vivir al Departamento del Meta, en los llanos orientales. Riveros Santos se crió en un ambiente campesino, batalló con la pobreza y ayudó a su familia desde que tenía siete años de edad. Desde pequeño le gustó cantar, recuerda que llegó a dañar las ollas de su madre, pues las tomaba como percusiones. Cuando Norberto Riveros Santos tenía once años, su hogar se destruyó, sus padres se divorciaron, él quedó a la deriva; por esta razón pasó una temporada larga en casa de sus abuelos maternos, en la frontera con Venezuela. A los dos años volvió a casa de sus padres, su madre ya vivía con otro hombre. Estuvo dos semanas con su madre, no hizo química con la pareja de ella y decidió irse a Villavicencio, a donde estaba su padre, quien era mucho mayor que su madre. Preguntando lo encontró, el señor tenía un puesto de dulces y cigarrillos, en el centro histórico de la ciudad llanera. Frente a la casa donde vivía con su padre, habitaba un joven que tenía una guitarra, el hecho es relevante para entender su vida musical.³⁴

Cuando niño, y mientras vivió con su padre, Norberto Riveros llenó sus vacíos existenciales con un radio Sanyo de dos bandas. Con este aparato escuchaba, junto con su padre, el programa *Bajo el cielo de México*, el cual

³⁴ Norberto Riveros Santos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

era patrocinado por Súper Mercado Doña Lola. El programa era transmitido por La voz del Llano. Los recuerdos de Riveros Santos son de 1976. A lo largo de varios años, Norberto Riveros se reunió con sus vecinos, los dueños de la guitarra, para cantar música mexicana. A pocos metros de su casa vivía don Abel, dueño de un local a donde llegaba el señor Barragán, bohemio que se ganaba la vida en las cantinas de Villavicencio. Norberto Riveros Santos dejó la panadería donde laboraba y se fue a tocar las maracas con el señor Barragán. El primer día se ganó 200 pesos colombianos, mucho más de lo que percibía en la panadería.³⁵

Con el señor Barragán trabajó dos años. Todo cambió, pues el dueño del restaurante El Coloco lo contrató como intérprete de música llanera. Norberto cambió las calles por un lugar establecido. En su nuevo trabajo le pagaban 250 pesos por día. A finales de 1979, el dueño del negocio estaba formando el mariachi Águilas de Oro. El día de la inauguración, coincidió con la visita del capitán Falcao, militar conocido de Riveros Santos y apasionado de las músicas mexicanas. El militar solicitó al señor Barragán la presencia de Norberto Riveros Santos en el escenario. Esa noche, Riveros Santos comenzó interpretando *No me sé rajar* de Vicente Fernández, luego siguieron *Camino de Guanajuato* de José Alfredo Jiménez y los éxitos de Cornelio Reyna. Esa noche, Norberto Riveros Santos entendió la importancia de haber dedicado tantas horas a las músicas mexicanas, no sólo las que ensayaba con sus vecinos, sino las que escuchaba en su radio Sanyo de dos

³⁵ Ídem.

bandas. El muchacho era profundo conocedor de las músicas mexicanas, tanto que esa noche mágica se vio en la necesidad de cantar *La hija de nadie*, éxito de Yolanda del Río, melodía pensada para ser interpretada por voces femeninas.³⁶

Norberto Riveros dejó de ser intérprete de música llanera y se convirtió en el estelar de la hora del mariachi en el restaurante El Coloco. Trabajó de manera ininterrumpida en Villavicencio hasta 1994, año en que se fue a Bogotá con el objetivo de probar suerte en La Playa, espacio público donde se concentran las agrupaciones mariacheras de la capital colombiana. En Bogotá duró quince días tomando café y fumando cigarrillos, nadie volteaba a mirarlo hasta que un buen día lo contrató como vocalista un quinteto de acordeón, dos trompetas, guitarrón y vihuela. Con este quinteto trabajó en los mejores restaurantes de la ciudad, incluido El sombrero, donde alternaban con Patricia del Valle, intérprete colombiana que también participó en algunos volúmenes de Corridos Prohibidos. Le tocó volver a Villavicencio por petición de su esposa e hijos. Estando en la ciudad llanera, Gabriel Arriaga, intérprete de música ranchera, le pidió a Norberto Riveros un tema para su nueva producción discográfica, en 1995. La canción se llamó *Se te acabó el reinado* y según Riveros Santos, fue un éxito de Gabriel Arriaga.³⁷ Tanto Norberto Riveros como Gabriel Arriaga son del Llano, así que la alianza fue interpretada por el primero como el apoyo de un hermano. Arriaga hizo mucho por la carrera de Riveros.

³⁶ Ídem.

³⁷ Ídem.

Con *Se te acabó el reinado*, Norberto Riveros Santos se dio a conocer. Duró un tiempo lejos de la música consecuencia de la muerte de su padre. Fue en 1996 cuando Julio Eduardo Santos lo buscó para solicitarle su apoyo en la composición. Santos era empresario, dueño de la disquera Llano Jes y patrocinador del programa radiofónico *Viajando por el Llano*, un espacio donde se difundía la música llanera. El programa se transmitía de 5 a 6 de la tarde, de lunes a viernes. Gracias a Julio Eduardo Santos comenzó a trabajar la mancuerna de Norberto Riveros Santos en la composición y Giovanni Ayala en la interpretación. El disco de Giovanni Ayala fue de corte norteño, se llamó *El catire norteño*, “la idea era que sonara a música mexicana”,³⁸ acota Riveros Santos. En ese disco se incluyeron dos corridos: *La mula con suerte* y *Coquero a la fuerza*, dato que permite refutar los dichos de Alirio Castillo, en el sentido de que fue él quien por primera vez grabó corridos en Colombia. El disco de Giovanni Ayala apareció antes que el volumen I de *Corridos Prohibidos*; la colaboración de Norberto Riveros, en la composición, se dio primero en el proyecto de Julio Eduardo Santos y luego en el de Alirio Castillo.

En el mismo 1996, Norberto Riveros conoce al productor musical Alirio Castillo. Una noche de copas, un sitio nocturno donde Riveros cantaba fue el escenario donde estos personajes de la música norteña colombiana cruzaron sus caminos. Castillo le ofreció a Norberto Riveros la oportunidad de colaborar en la composición. La encomienda era componer

³⁸ Ídem.

corridos para el Grupo Mezcal, La Pandilla del Río Bravo y Los Hermanos Ariza. Las primeras composiciones de Riveros Santos con la empresa de Alirio Castillo se incluyeron en el volumen I de Corridos Prohibidos. El corrido que más pegó de ese primer volumen fue el de *La cuatro puertas*, tema interpretado por Las Águilas del Norte, agrupación de música norteña formada por el mismo Riveros Santos en Villavicencio, años atrás. El vocalista de Las Águilas del Norte (1996) era el señor Héctor Moyano, quien actualmente se dedica a la música norteña-religiosa. En el 2009, Moyano editó el disco *Corridos celestiales*, en donde incluye los temas *Del infierno a la gloria*, *Contrabando de biblia* y *Torres gemelas*. Para el segundo volumen de Corridos Prohibidos, Norberto Riveros Santos se consolidó como colaborador de la serie. Como el primer volumen se había convertido en una apología a los vehículos, incluidos los tráileres, Riveros Santos fue comisionado para que desarrollara una nueva historia, la cual llevó por nombre *El cartelazo*. El corrido brinda algunos elementos sobre la caída de líderes del narcotráfico colombiano. La tragedia fue interpretada por Las Águilas del Norte.

Las influencias musicales de Norberto Riveros son el dueto Lupe y Polo, a quienes escuchó de niño interpretar *cover* de Los Tigres del Norte. En 1978, una amiga dueña de una tienda de discos le regaló dos cassetes de Cornelio Reyna Cisneros. A la par de Reyna Cisneros, Riveros conoció la obra de Vicente Fernández. Para 1980 interpretaba en cada una de sus presentaciones *Me caí de la nube* y *Me caíste del cielo*, éxitos de Cornelio Reyna.

Una manera en la que Riveros Santos se aprendió las canciones mexicanas, fue a través de las películas, “pues era la mejor forma de ver a los intérpretes mexicanos cantar casi en vivo”.³⁹ De acuerdo con Riveros Santos, el pueblo colombiano “es adicto a las músicas mexicanas, el sólo nombre de Los Tigres del Norte impacta”.⁴⁰ Y aunque el productor musical, Alirio Castillo se empeñó en comparar a Norberto Riveros Santos con Paulino Vargas Jiménez, el propio Riveros Santos lo desmiente y asegura que no lo conoce y que su ídolo mexicano, en cuanto a composición, es José Alfredo Jiménez Sandoval.

Norberto Riveros Santos posee cualidades en la composición; sin embargo, muestra carencias que vuelven inconsistente su obra. En una de las entrevistas que sostuve con el señor Riveros Santos en Villavicencio, reconoció haber “adaptado” los arreglos y la música de *La banda del carro rojo* de Los Tigres del Norte para construir *Burlando fronteras* y *El de la cuatro*. Igualmente acepta haber retomado elementos de *La muerte del soplón* para construir su corrido *La cuatro puertas*. Apenado, Riveros Santos culpa del plagio al productor musical Alirio Castillo, quien “se agarró de Los Tigres del Norte para garantizar el éxito de los Corridos Prohibidos. Yo sólo seguía órdenes del patrón”.⁴¹

El volumen XIII de *Corridos Prohibidos*, editado en 2011, en Bogotá, Colombia por Alma Records y Vibra Music, incluye una composición

³⁹ Ídem.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Ídem.

interesante, autoría de Riveros Santos. El corrido se intitula *Lamento corridista*. Es una composición interesante porque trata de puentear a Colombia con México, a través del corrido. El fenómeno es nuevo porque lo hacen desde Colombia; de México hacia Colombia esto ya había sucedido desde principios de la década de 1990 cuando Los Tigres del Norte grabaron *Muerte anunciada*, corrido que da cuenta de la muerte de Pablo Escobar Gaviria, creación de Paulino Vargas Jiménez. En la misma época, Los Invasores de Nuevo León en la etapa que Lalo Mora y Javier Ríos hacían mancuerna, grabaron corridos que planteaban la vinculación México-Colombia a través de la música norteña. Entre las aportaciones que Los Invasores de Nuevo León hicieron al nexo México-Colombia está el corrido de *Román Iriarte*, de la autoría del mismo Paulino Vargas Jiménez, originario de Durango.

En 2010, Gerardo Ortiz, intérprete y compositor sinaloense, editó el corrido *Los duros de Colombia*. José Ángel Ledezma Quintero, conocido como *El Coyote* en el ámbito musical, es el intérprete de *El narco jet* y *Pista enterrada*, dos corridos que plantean el trasiego de cocaína entre Rusia, Colombia y México. La narración de historias que vinculan a México con Colombia, y a Colombia con México, a través de los corridos, no es novedad, es un tema que desde hace más de dos décadas están tratando los grupos y duetos norteños mexicanos; además, claro, de las bandas de viento estilo sinaloense.

En palabras de Norberto Riveros Santos, *Lamento corridista* expresa su sentimiento como compositor de corridos, pues le duele que estén acaban-

do con músicos y compositores en México.⁴² Su composición es, en realidad, una especie de defensa a los corridistas mexicanos. A mi juicio, no es un corrido porque no cuenta una historia, es más bien una suma de adjetivos muchas veces imprecisos. *Lamento corridista* de Norberto Riveros es un ejemplo que demuestra lo difícil que es tratar en un corrido al compás norteño, un problema tan específico, con tantas salidas y posibles respuestas, sin nunca haber experimentado la cotidianeidad de la música norteña mexicana en su cuna: México.

Al escuchar *Lamento corridista* es fácil percatarse de que el compositor está mal informado de la realidad mexicana y que del mundo de la música norteña sabe poco. Entre las pifias que comete el señor Riveros Santos está el asegurar que Ramón Ayala es uno de los compositores de corridos más importante de México, lo cual es mentira, pues don Ramón Ayala Garza tiene pocas composiciones a lo largo de su carrera, casi todas pertenecen a la época en que formó parte de Los Relámpagos del Norte. Uno de los mayores éxitos de Ramón Ayala y sus Bravos del Norte fue *Baraja de oro*, creación que no puede ser considerada corrido, en sentido estricto. Detalles como éstos, restan seriedad al trabajo de Norberto Riveros Santos. Los Corridos Prohibidos colombianos y sus compositores evidencian falencias que pueden ayudar a explicar los porqués de su agotamiento.

El que Norberto Riveros Santos, considerado el compositor más valorado de la música norteña colombiana, no sepa quién es Paulino Vargas Jiménez

⁴² Ídem.

y asegure que el dueto Lupe y Polo son los maestros de Los Tigres del Norte, es prueba clara de lo artificial de la música norteña hecha en Colombia. Es deseable que los intérpretes colombianos vayan a las raíces de la música norteña, sólo así podrán mejorar. Es cierto que la música norteña mexicana tiene un lado comercial, pero no se agota en él; en México, la música norteña también es tradición. Esto lo podemos constatar todos los días en los mercados del país, de sur a norte y del Pacífico al Golfo de México. Lo tradicional es lo que la hace distinta, mágica y llena de dinamismo. Lo comercial se puede imitar, pero la tradición necesita de muchas circunstancias para generarse. Es una realidad que los músicos norteños colombianos no alcanzan a comprender.

Sigifredo Serrano Vargas

Universitario que ingresó a la música norteña

Sigifredo Serrano Vargas nació el 22 de enero de 1980, en Boyacá, Colombia; es universitario egresado de la carrera de comercio y mercadotecnia. Su primer encuentro con la música norteña mexicana ocurrió en 1996, con Los Rayos de Chuy Luviano y temas como *Billete verde* y *La despedida*. La visita de Chuy Luviano a Colombia coincidió con la llegada de un acordeón Hohner dos octavas al hogar de Serrano Vargas. El acordeón fue un regalo de su padre. Los Legendarios del Norte fue el primer grupo norteño del que formó parte. Esta organización instrumentista se enfocaba en repro-

ducir el repertorio de Chuy Luviano, Los Tigres del Norte y el dueto Lupe y Polo. En el 2004, Serrano Vargas estrenó su segundo proyecto musical norteño llamado *Oro negro*. Con *Oro negro* estuvo cuatro años y grabó el mismo número de discos, a los que dieron cuerpo melodías de Intocable y Los Bravos del Norte de Ramón Ayala. Sigifredo Serrano Vargas se interesó en la música del Grupo Intocable porque: “brinda protagonismo a todos los instrumentos, no sólo al acordeón y por las fusiones de géneros que dan forma a su propuesta musical”.⁴³ En enero del 2012, Serrano Vargas se retiró de la escena musical, ahora ejerce su profesión universitaria en una empresa trasnacional ubicada en la zona norte de Bogotá, Colombia.

La nueva corriente de música norteña colombiana se encuentra en Bogotá, está liderada por tres agrupaciones: Ferney y su Grupo Z, Tornado y Don Bob. La característica principal de esta nueva ola es la formación universitaria de sus músicos. Muchos de los integrantes de las agrupaciones referidas son egresados de la Universidad Distrital, institución que enfoca su enseñanza en la música latinoamericana. Muchos otros estudiantes, en Bogotá, deciden “hacerla de músicos norteños” para obtener dinero y así poder mantener sus estudios.

Esta nueva corriente musical norteña se concentra en Bogotá por ser la capital colombiana y urbe que aglutina, junto con Medellín, las instituciones de educación superior. Otra característica de esta nueva corriente al interior de la música norteña colombiana es la admiración que los líderes de este

⁴³ Ídem.

movimiento tienen por la música académica nortea mexicana, específicamente por Intocable, Duelo, Conjunto Oro y La Firma. Es muy clara la influencia de estas agrupaciones mexicanas en las colombianas como Don Bob.

El Grupo Intocable tiene dos momentos históricos. El primero fue la época en que eran dirigidos y producidos por la familia Ayala Garza (Ramón, José Luis y Fidencio). El segundo, la época en que fueron cobijados por el talento de Luis Padilla y Aarón Martínez, líderes de La Firma. Mientras estuvieron respaldados por la familia Ayala Garza, los integrantes de Intocable hacían una música más cercana al género ranchero, incluso vestían tampiqueñas, usaban sombreros y botas mexicanas. La era *de Intocable* guiado por La Firma se caracterizó por lo fusionado de su música, poco a poco fueron alejándose de todo elemento que los ligara con la ruralidad mexicana; incluso, la prensa mexicana los acusó de soberbios y de negar públicamente sus raíces mexicanas al grado de evitar hablar en español. El suceso explica, en mucho, el inicio de la debacle del Grupo Intocable. Además de ello, otro factor que marcó el fin de la era Intocable fue la salida de Daniel Sánchez, uno de los mejores ejecutantes de bajo sexto; también lo repetitivo de su discurso musical agotó su propuesta. Al Grupo Intocable lo perjudicó su obsesión por innovar y permitir que todas las letras y sus arreglos recayeran en tres personas, incluidos Padilla y Martínez. Se volvieron un grupo totalmente comercial. No fueron capaces de leer el momento histórico y social, pues los jóvenes que seguían su música habían crecido. Entonces el escenario musical nortea fue tomado por el Grupo Pesado de Monterrey, Nuevo León, una organización instrumentista que se apega, en

gran medida, a las raíces de la música norteña mexicana, aspecto fundamental para entender su vigencia y penetración musical en todo México.

Lo importante es resaltar la influencia que Intocable y La Firma tienen en la nueva corriente universitaria colombiana. Los músicos norteños colombianos, radicados en Bogotá, reproducen las fusiones de Intocable y La Firma “porque es lo que nos llega como novedad en los canales de televisión privada”,⁴⁴ pero eso no significa que las agrupaciones mencionadas sean la única forma de hacer música norteña. En realidad las propuestas de Intocable y La Firma, aunque excelentes musicalmente hablando, son obsoletas en el gusto musical de los mexicanos que consumen la norteña. Lo son porque hace varios años que la búsqueda y el encuentro con las raíces de esta música, gobiernan el gusto musical en la escena norteña. Intocable y La Firma están muy lejos de representar las raíces de la música norteña. El desfase de la música norteña colombiana respecto a la mexicana es evidente. Este fenómeno obedece al enfoque comercial de la música norteña en Colombia y a lo distante que se encuentran de la cultura mexicana, aunque suene contradictorio por los tiempos globalizados que nos toca vivir. Fuera de la música de Vicente, Alejandro y Pedro Fernández, y de algunos álbumes de Los Tigres del Norte, es imposible conseguir música norteña mexicana en Colombia. Tampoco se puede por *iTunes*, pues para comprar música mexicana desde Colombia, se necesita de una tarjeta de crédito emitida por alguna institución bancaria estadounidense.⁴⁵

⁴⁴ Ídem.

⁴⁵ Ídem.

El desarrollo musical de la norteña en Colombia enfrenta otra dificultad: las únicas posibilidades para hacerse de acordeones norteños es viajando a México o a Chile.⁴⁶ En México se pueden conseguir acordeones Hohner y Gabbanelli, pero también Boppola y JOMAVI. La matriz en Latinoamérica de la marca Boppola se encuentra en Ciudad Victoria, Tamaulipas. El seno de los acordeones JOMAVI se localiza en Reynosa, Tamaulipas, y su propietario es Juan Villarreal, líder de Los Cachorros. Los bajo sextos no gozan de popularidad en Colombia, se usan algunos bajo quintos, y de mala calidad, así que músicos como Sigifredo Serrano Vargas han encargado a miembros de la comunidad colombiana en México, bajo quintos que piensan adquirir en Paracho, Michoacán. Otros sueñan con viajar a Guadalupe, Nuevo León, y adquirir algún ejemplar con el señor José Hernández, pionero en la construcción de bajo sextos en Nuevo León, México.⁴⁷

Grupo Don Bob *Música académica hecha en Colombia*

Alexander González Fonseca, líder de la agrupación bogotana, nació el 3 de septiembre de 1984. Su amor por Euterpe es herencia familiar, ya que su padre es ingeniero de sonido. El padre de Alexander González Fonseca tenía acceso a

⁴⁶ En Santiago de Chile se encuentra una sucursal de la marca Boppola.

⁴⁷ Sigifredo Serrano Vargas [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

espectáculos, a los que siempre asistía con sus hijos; también se desempeñaba como representante de una orquesta tropical. Alexander González estuvo rodeado de música desde pequeño, en un entorno familiar, por ello es entendible su pasión por la música y la calidad de sus interpretaciones. Su primer contacto con la música norteña se dio en 1993, a través de Los Tigres del Norte. Un amigo de su padre era propietario de un carro clásico, a González Fonseca le gustaba jugar dentro del vehículo, junto con sus hermanos. El amigo de la familia les permitía subir a su auto con una condición: no podían cambiar la música. Así empezó el gusto de los hermanos González por la música norteña mexicana.⁴⁸

En 1995, Alexander González Fonseca experimentó por televisión un concierto de Los Tigres del Norte, en el marco del Festival Acapulco.⁴⁹ Recuerda que el suceso lo impactó. Lo que más le impresionó fue ver que Jorge Hernández Angulo, cabeza de la agrupación norteña sinaloense, ejecutaba el acordeón diatónico y cantaba a la vez. Esto era nuevo para González Fonseca, pues su asociación mental del acordeón estaba con el vallenato y en esta música los acordeonistas no cantan. En 1996, los hermanos González Fonseca comenzaron a montar sus primeros temas rancheros y en 1999 formaron su grupo norteño, motivados por el regalo que su padre le hizo a Alexander González el día que cumplió quince años: un acordeón de tres voces. *Si yo fuera él* de Los Cardenales de Nuevo León, es recordado como el primer tema de corte norteño que montaron los hermanos González.

⁴⁸ Alexander González [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

⁴⁹ El Festival Acapulco nació en 1991, bajo la producción de Raúl Velasco y Televisa.

En sus inicios, Grupo Don Bob estuvo formado por los hermanos: Harry González en el bajo eléctrico, José Javier González en el bajo sexto, Alexander González en el acordeón y Bob González en la batería. Uno de los mayores atractivos de Don Bob es el carácter universitario de sus integrantes. Entre los miembros de la banda norteña se encuentra un ingeniero de sonido, un fotógrafo, un músico de conservatorio y un abogado. En 2006, Bob González fue asaltado y asesinado en Bogotá, por eso decidieron cambiarse el nombre de Los Titanes por el de Don Bob, como un homenaje al hermano fallecido. Fue también debido a esta tragedia que Don Bob se identificó con la música del Grupo Intocable. Alexander González recuerda que en el 2000 veían el Festival Acapulco en familia, luego de tres horas pegados al televisor, y casi para dormirse, vieron la actuación del grupo de Zapata, Texas, interpretando *El amigo que se fue*, una canción homenaje a dos miembros del grupo texano quienes murieron durante un accidente carretero el 31 de enero de 1999. Los hermanos González se sintieron tocados por esta canción y desde entonces tomaron la decisión de convertirse en los más fieles seguidores del Grupo Intocable.

Luego conocieron a Sólido, Imán y Pesado. La devoción de los hermanos González Fonseca ha sido tan grande que Ricardo Muñoz, líder de la banda texana, los invitó a Monterrey, Nuevo León, en junio de 2011. Gracias a este viaje, los integrantes de Don Bob pudieron conocer estudios de grabación, músicos, intérpretes y recintos sagrados de la música norteña como Cantina Pilos Bar y Bar Generoso en Guadalupe, Nuevo León.⁵⁰

⁵⁰ Alexander González, *íbidem*.

Grupo Don Bob ha estado pegado y en comunicación con músicos y empresarios mexicanos. Personajes como Abelardo Rivera, empresario musical de Guadalajara, Miguel Ángel Díaz, músico de Los Rayos de Chuy Luviano y Aarón Martínez de La Firma han incidido directamente en la carrera profesional de Don Bob. Son ellos quienes han sugerido arreglos, repertorio y estrategias de mercado como la producción de videos que ayuden en el posicionamiento de la agrupación. Aarón Martínez los apoyó con un tema de su autoría, *Voy a pedirte perdón*. La canción fue grabada en Home Studios Bogotá y masterizado en Monterrey, Nuevo León, por el propio Aarón Martínez. El empresario jalisciense Abelardo Rivera les ha propuesto que cambien su lugar de residencia a México, pero los hermanos González se niegan. Dicen que en Colombia tienen posibilidades de crecimiento y que México no les gusta para vivir. Su intención es posicionarse en Colombia y luego hacer una gira por Estados Unidos y México, es un proyecto a mediano plazo.⁵¹

En este punto me parece relevante compartir de manera textual, los conceptos que Alexander González Fonseca tiene de la música norteña colombiana. Él cuestiona la mediocridad de la música hecha en Colombia. Sus palabras nos permiten acercarnos a la situación actual de la música norteña mexicana hecha por colombianos.

El problema es que las disqueras no firman artistas, te monitorean tres años y si tu música es buena te distribuyen los discos y manejan tu agenda, pero no

⁵¹ Ídem.

invierten dinero en la producción. Ése es un problema para la música norteña de Colombia, pero hay más, por ejemplo el no poder sonar en la radio, por eso necesitamos que Intocable y Pesado vengan a Colombia y nos ayuden con eso. También nos perjudica lo limitado de los grupos colombianos, ellos sólo hacen *cover*, siguen pensando igual que hace veinte años y hoy las fronteras se acortaron. Es que la música norteña colombiana ha estado desatendida de la calidad y no tiene que ver con carencia de recursos económicos. Don Bob trabaja mucho las armonías y los grupos colombianos no se comprometen con la calidad musical, su compromiso es con el lucro. La calidad para ellos no es relevante, para ellos lo importante es hacer un *cover*. Digo, tienes doce *cover* en una misma producción y los arreglos son igual. ¿Cuál es tu estilo? Queremos liderar un movimiento de calidad musical en Colombia. Queremos ocupar lo más alto de la música popular colombiana, queremos hacer música de calidad, aunque no le guste a toda la gente. Lo más importante siempre es la música, hacerla bien. Hay gente como Uriel Henao y Giovanni Ayala que tienen suerte con música mala, pero eso no será determinante en la carrera de nadie, esos son golpes de suerte. Queremos trabajar poco a poco y que en los conciertos se haga notar que somos buenos músicos. La idea no es hacer *pop* con acordeón y bajo sexto, no queremos quedarnos en eso. Queremos abarcar varios estilos, sin olvidar que somos norteños y que la norteña es de México.⁵²

⁵² Ídem.

Don Bob es un caso interesante en la música norteña colombiana por varios motivos. Lo primero que llama la atención es la juventud de sus integrantes y lo preparados que están, en todo sentido. Esto contrasta con la escena que domina la música norteña en Colombia. Los integrantes de Don Bob son universitarios, músicos de vocación y piensan en un mercado más juvenil y no delincencial. Nuevas propuestas musicales como Ferney y su Grupo Z, Tornado y Don Bob apuestan por un cambio generacional en la música norteña colombiana, algo que necesitan con urgencia. Habrá que aguardar unos años para ver la evolución del Grupo Don Bob, pues se encuentran en un proceso de definición. Sus integrantes son buenos músicos, su gran pero, en este momento, es la constante imitación que hacen del Grupo Intocable, elemento que no los deja avanzar. La otra limitante que encuentro es su debilidad vocal, pues Alexander González Fonseca no tiene tesitura propia del género ranchero, su voz es para música *pop*. Su voz no tiene fuerza, carece de volumen, es tímida y sin personalidad. Es una voz opacada por la música y la voz es clave en el éxito de cualquier proyecto de música norteña que se jacte de serlo. Es cierto que los hermanos González están progresando en su música, pero necesitan atender sus voces, cambiarlas, quizás la solución está en construir un dueto en el que Alexander González asuma un rol secundario.

Giovanni Ayala y la música de despecho

El encuentro con Giovanni Ayala fue complicado. La charla que sostuve con él ha sido de las más incómodas de mi vida profesional y quizás la menos productiva. Lo poco que logré obtener lo comparto con el lector. Giovanni Ayala es considerado uno de los referentes de la música norteña colombiana, nació en Villavicencio y sus ídolos mexicanos son Juan Gabriel, Vicente Fernández, Los Tigres del Norte y Joan Sebastián. En el 2012 cumplió quince años de carrera artística. Su primera producción discográfica estuvo patrocinada por Julio Eduardo Santos y su disquera Llano Jes. Sus compositores de cabecera son Norberto Riveros Santos y Hermes Zárate.⁵³

La música mexicana le ha brindado popularidad, fama y estabilidad económica. Se inclinó por la música mexicana porque es un género que otorga reconocimiento y la posibilidad de viajar a Estados Unidos, con la finalidad de trabajar con los paisanos colombianos radicados en el país de las barras y las estrellas. Algunos de sus sueños han sido alcanzados, pues desde el año 2008 realiza anualmente presentaciones en diferentes ciudades de Estados Unidos. En diciembre de 2011, Giovanni Ayala estuvo de visita en México por motivos de placer. Fue invitado por Joan Sebastián a su rancho de Cuernavaca, Morelos. De este encuentro nació la ilusión de grabar a dúo con el oriundo de Juliantla, Guerrero. El intérprete colombiano busca penetrar

⁵³ Giovanni Ayala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

otros mercados latinoamericanos, sin darle mucha importancia a la calidad musical. ¿Tendría que ser de otra manera? Uno esperaría que sí.

En la actualidad, convertirse en intérprete norteño es tan fácil en Colombia, que cualquier adolescente con un poco de dinero para invertir en su promoción puede ser considerado músico norteño. Esto se debe, en gran medida, a la falta de profesionalización que existe en el ámbito de la música norteña en Colombia. El fenómeno es palpable incluso en intérpretes reconocidos como el propio Giovanni Ayala, quien luego de quince años dedicándose a la música sigue desafinado y muestra dificultades para alcanzar notas altas.

La carrera de Giovanni Ayala empezó con Julio Eduardo Santos y Llano Jes. Gracias a su primer disco, Giovanni Ayala obligó a las televisoras y frecuencias radiofónicas colombianas a incorporar la música norteña mexicana, no sólo en AM, sino en FM. De acuerdo con Ayala, su música estuvo en el gusto de los estratos 4, 5 y 6 de la sociedad llanera. Cuando terminó su contrato con Llano Jes, Alirio Castillo lo incorporó al volumen V de *Corridos Prohibidos*, en donde colabora con *Dicen que la coa y yo*. El corrido de Ayala fue muy popular en la región productora de la hoja de coca.⁵⁴

Al bajar la popularidad de los *Corridos Prohibidos*, Giovanni Ayala decidió cambiar de rumbos y se encaminó hacia la “música de despecho”. Ayala recurrió al inagotable mundo de la música popular mexicana y realizó un disco *cover*, del que se desprendieron dos éxitos que reorientaron su carrera

⁵⁴ Ídem.

en Colombia. Estas melodías son *De rodillas te pido* y *Del otro lado del portón*. La primera interpretada en México por Los Alegres de la Sierra (éxito en 2007) y la segunda, por Los Bravos del Norte.

El gran problema es que su búsqueda está errada, pues la identidad colombiana que tanto se anhela para la música hecha en Colombia, no se conseguirá recorriendo caminos ya transitados por la música popular mexicana hace más de sesenta años. Algunos personajes como Alirio Castillo, Norberto Riveros, Sigifredo Serrano Vargas y el propio Giovanni Ayala están convencidos de que la “música de despecho” es una aportación colombiana con originalidad, nunca antes pensada ni masificada en punto alguno de la tierra. Están equivocados. Lo que ellos llaman “música de despecho” es una recuperación de arreglos promovidos con éxito en la décadas de 1950 y 1960, en la música de Las Jilguerillas y en la obra artística de Los Alegres de Terán. La supuesta originalidad de la “música de despecho” está en la incorporación y fusión de las trompetas mariacheras con el acordeón y el bajo sexto. La verdad sea dicha, no hay innovación en la música de despecho.

Los músicos colombianos pretenden hacer música norteña mexicana ignorando la existencia de Los Alegres de Terán, del dueto Alma Norteña y de Los Donneños, por citar tres bastiones fundamentales de la música norteña. Resulta casi inverosímil que personajes como Alirio Castillo no sepan de la existencia de *Píporro* y de Las Hermanas Huerta. Es inconcebible que el compositor Norberto Riveros Santos ignore la figura y la importancia histórica de José Vaca Flores y Paulino Vargas Jiménez. Resulta impresionante que de treinta intérpretes y agrupaciones norteñas que conocí en Colombia,

ninguna supo qué es un huapango norteño, qué es una polca norteña, qué es un chotis. Cuando uno detecta estos vacíos, entiende el porqué de la pobreza musical de la norteña mexicana en Colombia.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- BERRONES, Guillermo, *El corrido norteño en Nuevo León*, Monterrey, Gobierno de Nuevo León, 2006.
- DHARMADEVA, “Juglares de lo infame”, en *El Espectador*, Bogotá, 16 de enero de 2012.
- VALBUENA ESTEBAN, Carlos, *El cártel de los corridos prohibidos*, Bogotá, Alma Records, 2006.

Discografía

- 110 corridos más famosos del mundo, Bogotá, Alma Records y Vibra Music, 2011.
- Los Alegres de Terán, *Homenaje norteño a Felipe Valdez Leal*, México, CBS, 1973.

Entrevistas

- AYALA, Giovanni [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- CASTILLO, Alirio [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- CASTILLO, Alirio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- GONZÁLEZ FONSECA, Alexander [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- RIVEROS SANTOS, Norberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- SERRANO VARGAS, Sigifredo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

3. *La música norteña mexicana en Chile*

Malén Cayupi País, Marcia Macarena Cubillos Calderón,
Marisol Yazmín Facuse Muñoz y Javiera María Manzi Araneda^{*}

Ambivalencias de una noción

La noción de músicas norteñas en Chile nos podría llevar a pensar en los sonidos de nuestro norte andino, pero como sabemos, el norte siempre es imaginario. Nadie puede quedar indiferente a estas melodías prestadas desde ese norte que es México. Aquí, las llamadas rancheras están presentes en cada fiesta, matrimonio, bautizo, festival, e incluso, contra todo nacionalismo, puede llegar a tener mayor presencia que el baile nacional, la cueca. En las fondas populares, las rancheras son protagonistas, como nos dice Fernando Méndez, coleccionista acérrimo:

En muchas ocasiones tocaban cueca, había cuatro o cinco parejas bailando cueca, y es el baile nuestro nacional ése, en cambio cuando pasaban a la música ranchera ¡faltaba pista po' oiga!, faltaba pista, la verdad de las cosas es que

^{*} Investigadoras de la Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales, Santiago de Chile.

faltaba pista, igual que las cumbias [...] Así po' oiga, aquí había más arrastre en la música mexicana, en el campo sobre todo (Fernando Méndez).

Como hemos aprendido con Luis Omar Montoya, historiador y especialista en músicas del norte de México, la norteña designa una corriente musical que reúne a la vez géneros, estilos, sonoridades, pero también territorios imaginarios, experiencias y un particular modo de ser latinoamericano del bajo pueblo. Se trata de una música subestimada tanto por las elites académicas como políticas, seguramente por su fuerte arraigo popular, caracterizada como una música de bajo valor estético y nulo contenido crítico.

Territorios mestizos

La música norteña llega a la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile (FACSO) para quedarse; sin que lo supiéramos, ya había arribado a través de los repertorios musicales de la mayoría de sus funcionarios. El primer hito en esta relación de naciones, sonidos y saberes se remonta al 2010, cuando Luis Omar contacta a la facultad por un correo donde manifiesta sus intenciones de hacer una estancia en el país para conocer en profundidad el amplio mundo de las músicas norteñas en Chile. Pasarían dos años para que sus sueños se concretaran y llegara hasta nuestras tierras. Llegó para quedarse y “a poner la música norteña en su lugar, como tiene que ser.” Según nos diría Hugo Olivares, locutor de la radio Colo-

Colo. Más allá de una ambición de erudición o producción académica, lo que se propuso fue una reivindicación de las músicas norteñas lejos de una visión mercantilista o simplificadora.

Desde su primer día en el país, Luis Omar Montoya comenzó a entrar en las redes de este Mundo del Arte (Becker, Howard) de las “música norteña” en Chile. Es así como se acerca a coleccionistas, disqueros, locutores de radio, bandas, lauderos, instrumentistas, compositores, productores musicales y videoastas, quienes compartían la pasión por la música ranchera y por un territorio imaginario que llaman México.

La primera actividad, iniciativa de Luis Omar, fue realizada en colaboración con Marcia Cubillos, socióloga y diseñadora del Núcleo de Sociología del Arte y Prácticas Culturales, y Malén Cayupí, quien fuera la moderadora de la conferencia-concierto de Música Norteña en Chile. Este encuentro tenía por objetivo dar un reconocimiento institucional a la persistente labor de mujeres y hombres que desde distintos lugares contribuyen a la difusión y creación de estas músicas en nuestro país. Fue un acontecimiento para todos, en especial para una facultad poco acostumbrada a integrar la palabra académica y la creatividad popular, dos registros que llegaron a mestizarse en aquella mañana inédita. Convocó a actores silenciosos del pueblo de FACSÓ, el público estuvo constituido tanto por estudiantes como por porteros, por académicos y funcionarios de la limpieza, todos reunidos en torno a los relatos y melodías de las rancheras chilenas: Los Hermanos Bustos, Sergio Zúñiga, heredero del conocido dueto Sergio y Polita, surgido en la década de 1970; Ricardo Rojas, considerado el máximo referente

en la ejecución del bajo sexto y Freddy Sáez. Durante cerca de tres horas se dieron cita en el mismo escenario intervenciones académicas, musicales y documentales, la actividad se clausuró con la entrega de diplomas de la universidad a cada uno de los participantes. Luego se multiplicaron las fotografías: unos querían retratarse junto a los pendones institucionales y otros junto a sus ídolos musicales.

Con este primer momento compartido, damos por iniciada una nueva forma de hacer y pensar el oficio de investigar y difundir los conocimientos que se gestan en el espacio universitario, en donde la voz académica es una entre muchas otras voces sobre un mismo fenómeno. El formato de conferencia-concierto nos permitió instituir una modalidad inédita para articular las prácticas artísticas y la reflexión sociológica.

Exilios del norte y del sur

Mauricio Redolés, connotado poeta y músico chileno, reconocido por su irreverencia y palabra crítica, en su exilio en Londres conoce al grupo chicano de rock Los Lobos, una sonoridad que encuentra resonancia con el universo musical de su infancia, en el Barrio Yungay. Exilios del sur que se encuentran en otro norte, donde la música constituye el cobijo compartido de un territorio latinoamericano que se cuela entre el frío y la pulcritud europea. Treinta años después, esta experiencia tomaría la forma de un proyecto musical propio caracterizado por el mestizaje de una tradición del

underground musical con las sonoridades norteñas y rockeras. Se trata del disco *One, two, tres, cuatro* que se estaba gestando a fines de 2012, paralelamente a la visita del investigador Luis Omar Montoya a Chile.

A raíz de las conferencias que, junto con el investigador, organizó el Núcleo de Sociología del Arte y Prácticas Culturales sobre la Norteña en Chile, llegaron ecos hasta este personaje de la música nacional. Es así como en noviembre recibimos un correo de Redolés con el cual nos compartía su proyecto musical en ciernes y su interés por saber más acerca de los caminos de Luis Omar como investigador. Así se concretó un encuentro entre el artista, el investigador y Marisol Facuse, fundadora del Núcleo, el cual tuvo lugar una larga tarde de domingo en la casa del célebre músico, quien les hizo descubrir su naciente tesoro musical. Una a una fueron pasando las pistas: *Adiós Barrio Yungay*, *Marcianita*, *Quién la hará dormir*, *Recabarren's Blues* y *Suda Mery Cano*. Antes de presentarnos cada canción, el autor la introducía con datos históricos, anécdotas, relatos de personajes del *underground* carcelario, músicos compañeros de ruta como Denisse y Carlos Corales del afamado grupo Aguaturbia, referencias a repertorios de norteña, en especial de Los Tigres del Norte y Los Lobos; compartió revistas y libros, vestigios de la norteña y del Chile de la década de 1960. Entre rones y tequilas, la velada terminó cerca de las seis de la mañana en una mesa rodeada de latinoamericanos de diversos orígenes. Luis Omar, al día siguiente escribió el prólogo del disco, que vería la luz a inicios del 2013 en Santiago de Chile. Compartimos un extracto del mismo: “Para el músico no se trata de hablar de colonialismo cultural sino más bien de la seducción mutua de culturas distintas, lo que produce un híbrido que no es

rock puro ni música latina pura. Grupos como Los Lobos responden a esta lógica de *to have a say* acerca de una cultura que es a la vez propia y ajena” (Luis Omar Montoya).

Este encuentro desembocó en una nueva conferencia-concierto llamado *One, two, tres, cuatro: Work in progress de Mex-tex y norteña a la chilena*. Nuevamente reunidos en FACSÓ, una calurosa tarde de enero, Redolés presentó el sentido de su nueva producción y su relación con el mestizaje, el exilio y las migraciones de las músicas latinoamericanas. Con este encuentro se puso punto final, aunque no definitivo, a un ciclo de intercambios mestizos sobre las músicas norteñas en Chile.

Crónica de una investigación

No pasaría mucho tiempo antes de que la Norteña volviera a tomar un lugar en nuestras vidas del sur. Luego de su partida, Luis Omar nos interpela desde su tierra y nos convoca a una nueva aventura: ir tras la pista del lugar de las músicas norteñas durante la Dictadura de Pinochet (1973-1989). Tras este *pie forzado*, como dirían los payadores chilenos, las primeras hipótesis indicaban que estábamos frente a un terreno inexplorado que no sería fácil de destrabar, incluso los más pesimistas hablaban de una relación que parecía inexistente. En el mejor de los casos, se le percibía como un entretenimiento de mala calidad promovido por el régimen tiránico. Sin embargo, las entrevistas exploratorias nos mostraron que se trataba de una realidad mucho más

compleja, imposible de clasificar en las categorías clásicas de comprensión del mundo a las que nos tiene habituadas la academia. El acercamiento a las músicas norteñas desde sus aficionados nos reveló nuevas aristas para pensar la relación entre música y política, entre lo popular y lo masivo, entre arte y pueblo.

Las primeras pistas de personajes claves que nos podrían ayudar en esta búsqueda fueron proporcionadas por Luis Omar, quien había establecido lazos profundos y afectuosos con los actores de esta escena. Estos *cariños heredados* nos permitieron ser acogidas en este mundo como incipientes investigadoras de las músicas norteñas. Así fue como acudimos al encuentro de tres personajes, que entre ellos forman una red de colaboraciones mutuas y que desde un primer momento dejan entrever el vínculo que en sus vidas existe con esta pasión musical. El primero en ser contactado es Hugo Olivares, locutor de la Radio Colo-Colo, luego nos encontramos con los coleccionistas Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez.

Cerca de las nueve de la mañana nos reunimos con Hugo Olivares. Lo buscamos en la radio después de su programa matutino de rancheras, que acompaña el despertar santiaguino de las trabajadoras y los trabajadores y que anima desde hace más de quince años. Nos encontramos con un hombre de mediana edad en quien destaca un prominente sombrero tejano, propio del imaginario campesino del sur y el norte. Antes de saludarlo, ya sabíamos que nos encontrábamos frente a un auténtico norteño. Luego de esto, partiríamos juntos a tomar un desayuno en la Estación Central donde la conversación transcurrió entre su experiencia como conocedor y protago-

nista de las redes de difusión de este mundo norteño. Olivares es enfático al expresar su preferencia por la música norteña producida por grupos mexicanos y no chilenos, pues como explica, además de ser quienes encarnan la autenticidad de la Norteña, realizan un trabajo de mayor calidad estética:

Yo quiero hacer un programa diferente, un programa que hable de la música mexicana de verdad, un programa que sea... si estamos hablando de música mexicana ranchera, ¡de allá viene! Ahora, si hubiera creación en Chile, yo creo que podríamos pensarlo un poquito, pero no hay, ellos cantan las mismas canciones que cantan los mexicanos y muchas veces lo hacen pésimo (Hugo Olivares).

El ser aficionado se expresa no sólo en su relato, sino que se hace presente en el entorno donde habitan los entrevistados. En su pieza, Fernando Méndez guarda en un estante, cuidadosamente, cerca de trescientos casetes, y dentro del mismo espacio, en los cajones de un ropero, nos permite descubrir los cerca de quinientos discos compactos que ha adquirido de distintas formas, a través de las tiendas, encargos o pedidos que le hace a locutores de radio. Cada uno de estos es clasificado y archivado meticulosamente, registrado en una lista que él mismo actualiza cada vez que puede obtener un nuevo hallazgo para su repertorio. No sólo son importantes los objetos propios de una colección musical, sino que el simbolismo que expresa el vínculo con el imaginario mexicano se extiende a otros elementos, por ejemplo, una fotografía enmarcada de Pancho Villa, de la que señala: “Ahí está Pancho Villa, el original, me lo trajo un caballero

que viajaba mucho a México, hace como unos quince años atrás” (Fernando Méndez).

Aquí podemos observar la importancia que tiene el carácter de “original” o de autenticidad en dos sentidos: por una parte refiere a los objetos materiales, como esta imagen y los casetes y discos compactos que nos va mostrando poco a poco; incluso etiqueta de forma distinta aquellos que han sido obtenidos a través de una grabación, asignándoles una menor importancia. Por otra parte, se hace una valoración por la “verdadera” música mexicana, refiriéndose a la auténtica por sobre las adaptaciones nacionales: “No sé, bueno, casi todos me catalogan como coleccionista pero la verdad de las cosas es que tengo mucha música, pero de la buena, a mí me gusta la auténtica, la original” (Fernando Méndez).

Con Nibaldo Valenzuela nos encontramos un martes en la noche, luego de su jornada laboral. Llegamos a su casa en Maipú y lo primero que destaca, dentro de la sobria decoración, es el diploma que le fue otorgado en la conferencia-concierto realizada en FACSÓ, que lo reconoce como “El más importante coleccionista de música mexicana en Chile”. En su hogar hay un espacio reservado para desarrollar su pasión por la música ranchera, que no comparte con su esposa ni con sus hijos, pero que sí le reconocen con orgullo. En una pequeña pieza convertida en estudio alberga centenares de discos, casetes y un disco duro con grabaciones de música ranchera de todos los tiempos, desde piezas exclusivas de la década de 1930, que han sido digitalizadas a partir de los originales *long plays*, hasta las últimas producciones de las nuevas bandas. Es interesante constatar que al pasar de un soporte a

otro buscó resguardar la sonoridad propia del vinilo, tal como si se quisiera preservar no sólo un repertorio sino también las huellas de una época.

Las rancheras en las buenas y en las malas

Las rancheras son ante todo una música que se comparte, sonidos que hacen brotar una emocionalidad popular arraigada en sus públicos y sus músicos. Un gusto que se hereda y transmite entre las generaciones de una misma familia y los pasajes de un vecindario. Nibaldo lo describe muy bien cuando nos relata su primer acercamiento a estas melodías: “En esos tiempos existía solamente la vitrola, entonces era muy raro el que tenía, nosotros en la casa no teníamos nada, no teníamos ni radio. Al frente teníamos gente que tenía una vitrola y ellos, cada vez que compraban discos nuevos, sacaban la vitrola, así como al corredor y ponían su vitrola y empezaba a sonar la música para que la escucháramos los demás, y ahí empecé yo a conocer la música mexicana y me entusiasmé” (Nibaldo Valenzuela).

Una música que convoca: encuentros en torno a la vitrola, la radio, la *casetera* o el Mp3, cambia la tecnología, pero se mantiene la necesidad de compartir los duelos, amores, tristezas y dichas junto a un compadre o comadre en torno a un vino chileno o sobre la pista de algún jolgorio. “Digamos la verdad, la música mexicana nunca la van a poder sacar de Chile, aunque bailen reguetón y cualquier otra cosa por el estilo, pero la música mexicana va a permanecer. Piense no más en quiénes son los que

tiran pa' arriba el país, es la gente de población y del campo, si siempre el de abajo es el que tira al más de arriba, y esta música es de ellos" (Nibaldo Valenzuela).

Se trata de una música que se gesta y realiza en lo colectivo, pero que al mismo tiempo se vincula con la intimidad del recuerdo y la sensibilidad de su público. Existe una identificación tan amplia y profunda que muchas veces se acude a estas canciones como portavoces de sus propios deseos amorosos, como nos cuenta Fernando Méndez: "Yo creo que son pocos aquí en Chile los que no hemos conocido la señora o pololeado con canciones... dedicándose canciones mexicanas, yo no le voy a nombrar ninguna porque mi señora se puede enojar aquí (risas), pero ése era uno de los motivos, se dedicaban muchas canciones por radio".

La música norteña ha llegado a ser un portador significativo de la memoria afectiva de nuestro país. Quienes la escuchan, la sienten y la hacen propia; así como también se sienten parte de este territorio norteño que los cobija desde el campo a la ciudad, desde su niñez a la vejez. Para muchos, México pasa a ser su verdadero norte y donde la fantasía del viaje constituye una promesa personal que en la mayoría de los casos no se alcanza a cumplir. "Cuántos miles soñamos con ir a México po', yo hará unos cinco años atrás que dejé de soñar, porque lo pilla la máquina como decimos nosotros" (Fernando Méndez).

No importa, hace mucho tiempo que ellos son habitantes de este México que recorren en "su cotidiano de rancheras, corridos y norteñas", desde el sur del mundo.

Impactos norteños

El 11 de septiembre sigue inscrito con rojo en nuestros calendarios, en la mañana de martes de 1973 se concretará el Golpe, donde muere el mismo presidente Salvador Allende y quienes lo acompañaban en el Palacio de La Moneda. Éste sería el primero de los múltiples golpes con que la dictadura impactaría a la sociedad chilena. Golpes en la urbe y en el campo, golpes económicos, políticos y culturales que devienen en mundos, cuerpos y vidas desgarradas. Las músicas rancheras no son la excepción en este panorama de violencias donde nuevamente el pueblo es el más castigado.

1. Golpe a la difusión

Al ser México el país de origen de las norteñas, el corte de las relaciones que la dictadura instauró con éste y otros países, no significó solamente una interrupción de las relaciones diplomáticas, sino que dificultó los intercambios entre dos culturas, cuyos caminos habían confluído en distintos momentos de nuestra historia común. El mundo de la música norteña se vio particularmente afectado, ya que las producciones de sellos mexicanos no podían ingresar de manera fácil a nuestro país y por tanto dejaron de circular masivamente, como lo hacían antes: “Y después llegó el [19]73, ahí mermó porque se cortaron las relaciones con México, entonces ya no llegó más, los duetos que le mencionaba no llegó más. Recuerdo que el año [19]75 llegó un disco y después nada más. Y después

por el año [19]80 el sello Sol de América empezó a distribuir otros cantantes, pero fue una ola y después se desapareció hasta el día de hoy” (Nibaldo Valenzuela).

A ello se suma el gran impacto que significó el cierre de muchas radios comunitarias que transmitían en onda corta AM y que venían ejerciendo un importante rol en la difusión de estas músicas en sectores populares. Por otro lado, aquellas que lograron seguir en funcionamiento se encontrarían con prohibiciones en cuanto a las posibilidades de expresión; todo tipo de contenido a ser tratado por los locutores era cuidadosamente filtrado por los órganos controladores del régimen:

Acá existía la radio onda larga, onda corta, onda media, entonces usted con una perilla le cambiaba la onda, cuando vino el golpe, el gobierno dejó todas las radios en onda media, no salía más allá de Paine. ¿Y por qué razón?, para que no se enteraran de lo que estaba pasando acá. Y después las radios, que muchas fueron quebrando, empezaron a salir en FM, y en FM no se toca música mexicana y fueron muriendo todas las radios que tocaban música mexicana (Nibaldo Valenzuela).

El toque de queda y la prohibición de reunión extendieron la censura a los espacios festivos de la época, tales como peñas, festivales comunales, recitales y cualquier instancia que tuviera condición de masividad y que por ello significase, desde la mirada de los promotores de la dictadura, una posibilidad de rebelión contra el régimen impuesto: “Sí a las diez de la noche ya

existía el toque de queda a más tardar, y no trabajaban ya los fines de semana, imagínese, todos esos eventos que hacían musicales no se hacían, prácticamente no se hacían” (Fernando Méndez).

2. *Golpe a la producción*

Las rancheras emergen en las palabras de sus fanáticos como una necesidad, podríamos decir como un alimento pues en palabras del filósofo Cornelius Castoriadis en *La institución imaginaria de la sociedad* (2007), “la humanidad puede tener muchos tipos de hambre. En sus diferentes formaciones socio-históricas, el ser humano ha tenido hambre de alimento así como también hambre de guerras, colonización, de creación, de arte, de técnicas, etcétera”. Para el mundo de las norteñas en Chile, las músicas mexicanas se habían convertido en una necesidad que hasta entonces llegaba directamente desde el país de origen. La clausura de fronteras provocada por la dictadura interrumpió el flujo de estos intercambios históricos entre estas dos naciones que habían atravesado casi un siglo de cooperación.¹ El hambre de los amantes de la norteña en Chile fue tal que, para satisfacerla, comenzaron a crearse repertorios propios. Esto explicaría el surgimiento de una abundante producción de música norteña “a la chilena” en la época posterior al golpe: “Entonces como no había esa música, no llegaba nada, empezaron a salir estos conjuntos aunque los conjuntos

¹ Es importante destacar que el México de los años setenta del siglo xx se convirtió en un lugar de acogida solidaria para muchos exiliados chilenos.

no le pegan muy bien, no andan ni cerca de los conjuntos norteros mexicanos entonces empezaron a grabar ellos y la gente los empezó a consumir, ¿por qué?, por la necesidad que había, porque no había música mexicana” (Nibaldo Valenzuela).

El desarrollo local de una corriente musical que, desde antes del Golpe, había comenzado a producirse con un fuerte componente *amateur* para ir profesionalizándose mediante la interpretación de repertorios mexicanos, y paulatinamente la creación de repertorios propios:

En los ochenta repuntó porque la gente buscaba la música mexicana y lo otro es que en los setenta empezó un conjunto chileno acá, los Hermanos Bustos que eran de los primeros en empezar acá. Ellos salían en la Radio Magallanes, después, en el 73, salieron los Amigos de Loica y desde ahí empezaron a salir un montón de conjuntos así, como vieron que aparecieron éstos y les iba bien, había hartos entusiasmados y empezaban a armar su conjunto (Nibaldo Valenzuela).

Poco a poco se irá cimentando lo que Howard Becker llama un *Mundo del Arte*, donde participan músicos, públicos, locutores, coleccionistas, intérpretes, compositores, festivales, sellos discográficos especializados, etcétera. Todos los que comparten una misma pasión y códigos musicales.

3. *Hacia una cultura popular autorizada*

La violencia del régimen tuvo un importante correlato simbólico que impactó fuertemente la producción y recepción artística y cultural de la época. El quiebre con la cultura popular asociada a la trova del Canto Nuevo y el colorido de las brigadas muralistas era un golpe necesario para un régimen que pretendía recrear una cultura oficial, lejos de un largo trabajo de creación popular y política en distintos ámbitos de la cultura. Existe un primer momento de aniquilación, blanqueamiento y censura, no sólo de artistas y colectivos sino también de objetos e instrumentos que evocaban el proyecto cultural de la Unidad Popular. Fueron prohibidas las músicas andinas propias del norte de Chile y sus instrumentos como las zampoñas, charangos y quenenas. Paralelamente se buscó llenar el vacío dejado con músicas de otros nortes, aparentemente más inofensivos desde el punto de vista político.

Es precisamente en esta búsqueda que la dictadura pretende identificarse con dos de los principales iconos de la cultura popular: Colo-Colo y las rancheras. El equipo de fútbol Colo-Colo² pasó a ser parte de la mitología nacional tras su emblemática participación en la Copa Libertadores de 1973, y las afamadas músicas rancheras que, a pesar de haberse fraguado en su lugar de origen al alero de la misma Revolución Mexicana, en Chile sus letras versaban sobre temas ajenos a los conflictos sociales imperantes. El pueblo era nuevamente despojado de

² El nombre del equipo fue tomado de un importante cacique mapuche, protagonista de la resistencia contra la colonización española.

sus referentes en una cooptación institucional de lo que le era propio. El emblema de esta operación será la famosa radio Colo-Colo, que en octubre de 1974 se adjudica el dial 880 AM de la otrora radio Luis Emilio Recabarren,³ clausurada tras el Golpe de Estado por su abierto apoyo a la Unidad Popular (UP):

Mira, los políticos saben harto y saben cómo manejar al pueblo. En ese tiempo éramos todo colocolinos, se olvidaba la política. Éramos todos amigos y hermanos, se acababa el partido y empezaban de nuevo las discusiones. Y la música mexicana, y no solamente la música mexicana, sino que también la tropical, el bolero, el tango nacieron con una radio que creó Pinochet, que se llama Colo Colo, donde yo estoy trabajando. Esa radio nació, no estoy seguro si fue el año 73 o 74. Nació justo para distraer lo que estaba pasando en ese momento, la radio del pueblo que fue creada justamente por gente del Gobierno Militar (Hugo Olivares).

En efecto, no fue sólo la música mexicana, sino también la cumbia, la música tropical,⁴ la balada y toda corriente musical donde lo político no fuese un tema tratado de forma explícita y que a la vez estuviera alejada de las estéticas musicales de la UP, las que el régimen incorporaría a su repertorio oficial. La banda sonora de la dictadura se propone aplacar los ruidos metálicos de los tanques y fusiles militares que allanaron poblaciones con sonidos

³ Fundador del movimiento obrero en Chile y del Partido Obrero Socialista, posterior Partido Comunista.

⁴ Sobre la historia y la actualidad de la cumbia en Chile, véase los trabajos del colectivo Tiesos pero Cumbiancheros, en: <http://www.tiesosperocumbiancheros.cl/>.

festivos y evasivos. Los mismos actores del mundo de la norteña reconocen esta operación instrumentista de parte del aparato dictatorial: “Yo creo que la gente empezó a aislarse de todo lo que fuera militar, yo creo que al escuchar la música se les pasaba el estrés, y se olvidaban las otras cosas. Yo pienso que la música mexicana nos hizo olvidar los problemas, las cosas que pasaron en el régimen militar” (Nibaldo Valenzuela).

Entonces como que se tapaba con eso. Lamentablemente hay que decirlo así. A pesar de que a mí me gusta tanto la música, pero fue utilizada en ese tiempo para eso. Y no fue solamente la música mexicana o ranchera, también fue la cumbia. En ese tiempo la Sonora Palacios estaba a todo ritmo, Los Viking 5 y tantas agrupaciones más que cantaban *La boquita de caramelo*, *La canela* o *La chiquitita*, pero no cantaban lo que estaba pasando, nadie cantaba lo que estaba pasando (Hugo Olivares).

Por otro lado, la televisión que comienza paulatinamente a masificarse, adquiere un lugar relevante en el desarrollo de la vida cultural del país, transformándose ante el cierre de otros medios, en el referente principal y voz hegemónica para informar y entretener. En el caso particular de la música ranchera, se logró visibilizar algunos grupos norteños, a través de programas como El Festival de la Una, conducido por un reconocido adherente de la dictadura, Enrique Maluenda, en Televisión Nacional de Chile, el canal estatal. Éste se transmitía a la hora de almuerzo, entre 1979 y 1988, cuyo público objetivo eran los sectores populares, especialmente dueñas de

casa y adultos mayores. Aquí se presentaron destacadas agrupaciones como Los Hermanos Bustos: “En esa época fue el repunte de la música norteña en Chile, en las décadas 1970 y 1980, porque en ese tiempo había programas en la televisión como el Festival de la Una donde iban Los Hermanos Bustos y otras agrupaciones más” (Hugo Olivares).

El paso a este medio de comunicación permitió dotar de un nuevo carácter la recepción de estas músicas en el contexto nacional. Asociada en sus inicios a la llegada del cine mexicano en los años treinta del siglo XX, vuelve a adquirir un carácter visual, que no sólo permite acceder a la sonoridad, sino también a la imagen y a la estética de los rancheros, alimentando con ello el imaginario del pueblo chileno que anhela estar más cerca de México.

Así es como la visibilidad que brindaba el soporte televisivo, sumado al trabajo de sellos como Sol de América y la disminución de las restricciones impuestas por el régimen en comparación con los primeros años que siguieron al golpe, permitió que efectivamente grupos rancheros lograran aparecer en algunos eventos de tipo masivo, tal como recuerda Hugo Olivares: “En los años 80 fui a un festival que se hizo en el Estadio Chile a ver a los cuatro más vendedores de discos y estaban Los Reales del Valle, El Clavel, Los Viking 5 y Los Hermanos Bustos, que eran los más vendedores de discos en Chile. Hicieron un recital en el Estadio Chile, que ahora se llama Víctor Jara, y estaba lleno, lo que no se hacía mucho” (Hugo Olivares).

4. *La norteña política en Chile*

Cuando pensamos en la relación entre la ranchera y la dictadura, indefectiblemente nos confrontamos a la cuestión de la articulación entre arte y política, una relación que puede tomar múltiples formas, desde la relación entre arte y orden social, al arte como resistencia o contestación, o la subversión de formas artísticas dominantes. En Chile, el mundo del arte militante creado durante décadas por el movimiento popular fue sedimentando ciertas formas estéticas que combinaron formas de arte popular y tradicional, chileno y latinoamericano, vanguardia y experimentación. Cierta forma de producción popular, sin embargo, quedó al margen de este tipo de creación que caracterizó las luchas sociales de la segunda mitad del siglo XX. Entre ellas destacan la cumbia y la ranchera, las otras músicas del pueblo con un signo político menos claro, aunque no inexistente puesto que mantienen una pertenencia de clase importante.

El contacto entre ambos mundos fue escaso o poco visible; sin embargo, algunos vestigios testimonian un interés por encontrarse de un lado y de otro. Prueba de ello son canciones como *Carabina 30-30*, clásico corrido de la Revolución Mexicana, de Miguel Aceves Mejía, interpretado por el grupo de la Nueva Canción Chilena, *Quilapayún*, y que comenzará a integrar el repertorio de nuestra canción protesta:

Con mi 30-30 me voy a marchar
a engrosar las filas de la rebelión
si mi sangre piden, mi sangre les doy

por los explotados de nuestra nación.
(Fragmento de *Carabina 30-30*)

Paralelo a ello, frente a la representación generalizada de los contenidos de las rancheras sólo aludirían a hechos anodinos y episodios amorosos, la canción *Gesta heroica* del dúo Los Tejanos de América, donde se da testimonio del intento fallido de golpe de Estado durante la UP, conocido como el *Tanquetazo* que tuvo lugar el 29 de junio de 1973:

Cuando fue el primer ensayo de golpe de estado que le hicieron a Allende en el mes de julio, había un grupo que se llamaba Los Tejanos de América, que era un carabinero y su esposa, que grabaron una canción que se llamaba *Gesta heroica*, ésa, se la regalé al Luis Omar Montoya Arias, y ésa es la única canción que yo he escuchado que habla de lo que pasa, de lo que pasó en esa época. Los mexicanos cuentan todo en canto. Ese disco se grabó y nunca se tocó en la radio porque era prohibido (Nibaldo Valenzuela).

Queda entonces abierta la pregunta, y las posibilidades de esta relación que ameritaría profundizar en futuras investigaciones donde se desenterrasen repertorios olvidados y censurados, e incluso imaginando repertorios y cruces posibles que, como bien dice Hugo Olivares, habrían dado espacio para creaciones de nuevo tipo: “Si hubiesen habido, yo creo que hubiesen salido corridos muy buenos que habrían hablado del chacal, de la matanza de aquí, de los torturados. Yo ahora no escucho ningún corrido que hable de

eso. No sé si será por miedo o porque en Chile hay muy pocos creadores” (Hugo Olivares).

Final abierto

La Norteña, una noción que antes del último octubre resultaba vaga e imprecisa para las autoras de este artículo, fue poco a poco delimitando sus contornos y tomando color y sabor. Ante este objeto múltiple y complejo, era inminente la necesidad de entrar al trabajo de campo, de poner nuestros pies y oídos en los territorios de esta música e imbuirnos en las melodías e intensas vivencias de quienes la cultivan en nuestro país.

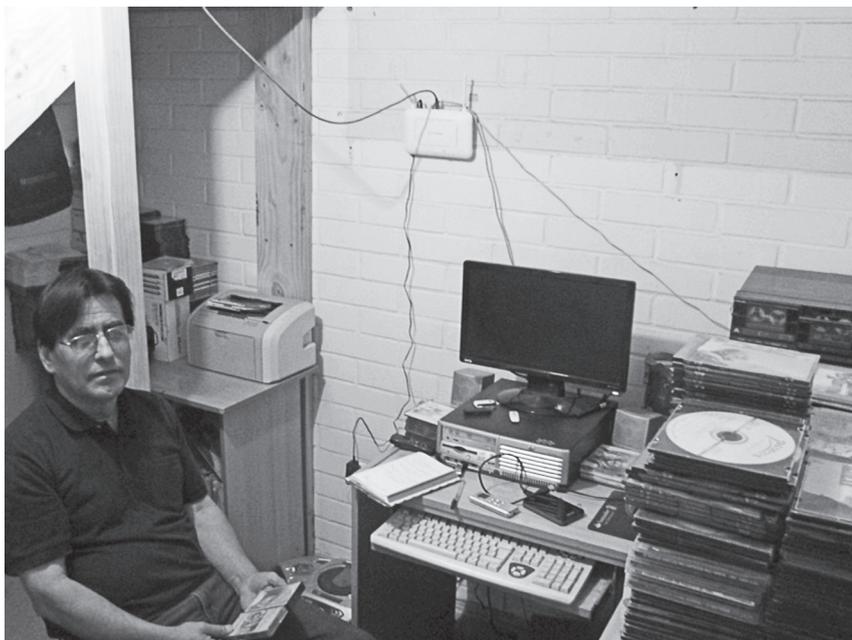
Algo que parecía ausente, finalmente era transversal a nuestra historia personal, universitaria y nacional. En nuestras vidas, a través de los orígenes rurales de nuestros abuelos y abuelas; en FACSO a través de los repertorios musicales de sus trabajadores, y en el contexto nacional, a través de los diversos relatos obtenidos en el transcurso de esta investigación.

Nos encontramos con un mundo que tenía una historia y un lugar propio, Maipú, comuna de la Región Metropolitana, donde aún se conservan rasgos de la vida campesina originaria de este espacio. En esta escena fue posible encontrar distintos actores del mundo del arte de las rancheras, desde allí han surgido artistas, locutores, coleccionistas y públicos de estas músicas. Es decir, nos encontramos frente a una práctica situada.

Observando desde el prisma del Mundo del Arte podemos articular tres ámbitos de la Norteña en Chile: desde los realizadores, los mediadores y los públicos. El impacto de la dictadura en el ámbito de la mediación, como las radios y escenarios de alta convocatoria, no tuvo consecuencia la desaparición de estas músicas, sino más bien un cambio en el *modo de ser* de la Norteña en Chile, tanto desde las posibilidades de creación, donde tuvieron lugar procesos de reinención, como desde la recepción, en que el soporte de la televisión permitió la diversificación de los públicos, ya no sólo eminentemente rurales, sino también urbanos.

No nos es posible ser categóricas respecto a la relación de las músicas norteñas con la experiencia política de nuestro país. Como veíamos anteriormente, un primer acercamiento nos lleva a develar la forma como los sectores dominantes pretendieron integrar las rancheras como parte de su repertorio oficial, un acto violento de apropiación que también sufrió la cueca al ser clasificada por la misma dictadura como baile nacional. A pesar de sus intenciones, el lugar de la cueca y la ranchera no puede ser limitado a los usos y abusos políticos de que son objeto estas corrientes musicales como estrategias del poder.

Si bien estas músicas no tuvieron un carácter militante o crítico ante las circunstancias que se vivieron en esta época, es posible entender que su significado ocupa otro lugar, uno que se sitúa desde la emocionalidad y sensibilidad del pueblo, cuya escucha tiene que ver con una manera de enfrentar y hacer más llevadera una existencia desarrollada desde la opresión y la marginalidad, poniéndole Chile al desabrado Chile.



El coleccionista chileno de músicas mexicanas en Santiago, el señor Nivaldo Valenzuela.
Fotografía proporcionada por Luis Omar Montoya Arias

Para cerrar este ensayo y abrir nuevas interrogantes, nos parece importante señalar que éste ha sido sólo un primer acercamiento al mundo de la música norteña mexicana en Chile, y su vinculación con un capítulo trascendental y doloroso de nuestra historia reciente. En este recorrido aún faltan encuentros por realizar, como retomar la voz de los creadores de esa época y de los gestores culturales de aquél momento. De esta forma, dejamos una puerta abierta a los próximos exploradores que quieran navegar estas aguas.

Con todo el agradecimiento, desde Chile.

Bibliografía

- MÉNDEZ, Fernando [entrevista], 2013, por Marcia Cubillos [trabajo de campo], *La música norteña mexicana en Chile*.
- OLIVARES, Hugo [entrevista], 2013, por Javiera Manzi [trabajo de campo], *La música norteña mexicana en Chile*.
- VALENZUELA, Nibaldo [entrevista], 2013, por Malén Cayupi País [trabajo de campo], *La música norteña mexicana en Chile*.

4. Pioneros de la música norteña mexicana en Colombia

Luis Omar Montoya Arias*

Los Rangers del Norte

¿El primer grupo norteño mexicano en Colombia?

Humberto Díaz Méndez nació en Cajicá, Departamento de Cundinamarca, Colombia, en 1953. Se inició en la música por inspiración de su padre, quien ejecutaba el tiple. De acuerdo con el entrevistado, Los Rangers del Norte son la primera agrupación musical del género norteño en Colombia, lo cual es falso. Una constante en todas las entrevistas realizadas en Colombia es la descalificación permanente entre los intérpretes: todos quieren llevarse el crédito, los laureles y el reconocimiento como padres de la música norteña en Colombia. Humberto Díaz es el fundador de Los Rangers del Norte, agrupación que tiene en Zipaquirá, Colombia, sus oficinas de contratación y estudio de grabación.¹

* CIESAS-Peninsular, México.

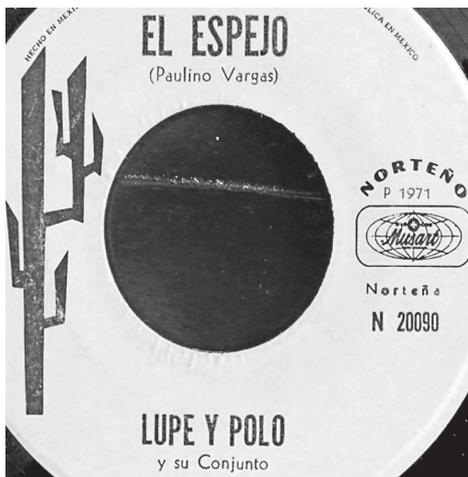
¹ Humberto Díaz Méndez [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Humberto Díaz se inició en la música ejecutando la guacharaca a los ocho años de edad, fundamentalmente porque era un instrumento barato y fácil de tocar, siguiendo su discurso. Al principio fue reprendido por su padre, quien le hacía ver los peligros y vicios que existen en los mundos de las músicas. Gracias a su padre, Humberto asumió la música como una disciplina. Hasta la fecha no fuma, ni bebe alcohol, no toma refresco, ni consume drogas.

¿Cómo fue que Humberto Díaz comenzó a vincularse con la música norteña mexicana? Lo hizo escuchando a Lupe y Polo, dueto de origen venezolano² que vivió y grabó música norteña en México, en la década de 1970, con el respaldo de Discos Musart. El dueto Lupe y Polo no figura en el escenario musical mexicano con un peso específico, su importancia y papel se jugó en Sudamérica. Este dueto es clave para entender los inicios de numerosos intérpretes de música norteña en Colombia; estuvo conformado por Guadalupe Mendoza y Policarpio Muñoz, el primero ejecutaba el bajo sexto y el segundo, el acordeón. Guadalupe falleció; Policarpio radica en California y en 2004 formó Los Kabritos de Nuevo León; agrupación que, igual que el dueto Lupe y Polo, se dedica a grabar *cover* de otros grupos norteños. Justamente en la grabación de éxitos de otros, radicó la notoriedad y la presencia del dueto Lupe y Polo en Colombia, tanto que su estrategia de mercado los llevó a realizar una gira sudamericana, en 1973 y 1974.³

² Gerardo Amado [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

³ Gerardo Acuña [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.



Archivo familiar Arias Cano⁴

podemos decir lo mismo de los intérpretes norteños colombianos de la actualidad, quienes están lejos de guardar un compromiso con la cultura que representan.

Lupe y Polo llevaron la música norteña a Sudamérica en la década de 1970 y fusionaron el estilo de Los Relámpagos del Norte con el de Los Tremendos Gavilanes,⁵ dándole un sello a sus interpretaciones. La música del dueto venezolano Lupe y Polo tiene calidad. Su música te conecta con la esencia de la música norteña. El descubrimiento de sus interpretaciones es quizás una de las satisfacciones más importantes de este proceso de investigación. No

⁴ Imagen procedente del Archivo familiar Arias, propiedad de las hermanas Martha, Lucha y Mela Arias.

⁵ Sugiero escuchar *El Espejo*, una composición de Paulino Vargas Jiménez. La versión original de esta canción fue rescatada del Archivo familiar Arias Cano y está fechada en 1971. Este archivo se encuentra en Irapuato, Guanajuato, México.



Archivo del coleccionista chileno Nivaldo Valenzuela Fernández.

El año de 1989 es clave para Los Rangers del Norte y para la historia reciente de la música norteña en Colombia. En ese año, Los Rangers tocaban en fiestas particulares, los contrataban por cinco horas y articulaban su repertorio con música ranchera, pero también con paseos, puyas y bambucos. También en ese año, Los Rangers del Norte decidieron montar *Dos pasajes* y *La banda del carro rojo*, melodías norteñas que ellos conocieron gracias al dueto Lupe y Polo. Humberto Díaz cuenta

que él notaba un cambio de actitud y la euforia por parte de los comensales, al interpretar la ranchera y el corrido referido. Fue así como Humberto Díaz decidió investigar más sobre la música norteña mexicana.

Entonces supo que la base instrumental para crear música norteña estaba en el bajo sexto y en el acordeón diatónico. El bajo sexto no se conseguía en Colombia y el acordeón que se vende en la nación cafetalera es propio del vallenato. A partir de ese momento, Los Rangers del Norte decidieron enfocarse en la música norteña. Recurrieron al tiple, a los teclados y al

acordeón vallenato, adaptaron estos instrumentos al sonido de la música norteña. Para acercarse al sonido del bajo sexto, desafinó la guitarra; muchas veces sustituyeron el piano por el bajo sexto. El resultado son melodías simples; sin embargo, se debe reconocer que Los Rangers del Norte son de los pocos intérpretes de música norteña en Colombia, que cantan afinados y que tienen un estilo vocal identificable.

El primer tema que hicieron al ritmo de la música norteña fue un corrido sobre Gilberto Molina, conocido como *El Zar de las Esmeraldas*. Este corrido se llama *El patrón*. El tema fue apoteósico porque “nunca antes se había escuchado en Colombia una historia local narrada por músicos norteños hechos en Colombia”.⁶ Humberto Díaz tiene razón al señalar que esa tragedia marcó la historia contemporánea del corrido colombiano y su vinculación con la música norteña, pero es impreciso al decir que nunca antes un grupo colombiano de música norteña había compuesto tragedias sobre el tráfico de esmeraldas en Colombia. En 1987, se compuso y se cantó un corrido llamado *Lo verde me persigue*, de Alejo Páramo, nativo de Muzo, Colombia. Alejo Páramo era un guaquero, es decir un buscador de esmeraldas en el departamento de Boyacá. El corrido plantea la relación de lo verde con la bonanza económica: las esmeraldas, los dólares y la mariguana son de color verde; el verde es vida y también fortuna, de acuerdo con la historia. El acompañamiento musical en *Lo verde me persigue* es pobre; sin

⁶ Humberto Díaz Méndez [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

embargo, cumple con los elementos musicales de la época que nos permiten catalogarlo como un corrido al estilo de la música norteña colombiana. Un hallazgo valioso para ésta y futuras investigaciones.

“Buscamos un nombre para el grupo que fuera comercial”, menciona Humberto Díaz durante la entrevista, “a mí me dio la idea de ponerle Los Rangers del Norte basado en el corrido de Los Tigres del Norte, uno que se llama *La banda del carro rojo*. Rangers es muy comercial, y del norte, nos permite hacer un comparativo con la música de México”. El nombre de Los Rangers del Norte nace el 14 de noviembre de 1989. A partir de esa fecha comenzaron a montar más repertorio de la música norteña. Un día, mientras ensayaban, tocaron a la puerta de su estudio, al abrir Humberto se percató de que eran dos tripulantes en un vehículo con placas de la región de Muzo, zona esmeraldera de Colombia. Ese día los contrataron, el acuerdo era por dos horas y terminaron quedándose ocho días. Gracias a este acontecimiento Los Rangers del Norte gozaron de una bonanza económica que a Humberto Díaz le permitió pagar la educación universitaria de todos sus hijos, señaló.

Su primer casete fue financiado por un personaje cercano a *El Mexicano*, narcotraficante colombiano que era el enlace principal del cártel de Medellín con el de Sinaloa. El casete lo grabaron en una noche, en un estudio de Bogotá. El proyecto incluyó doce melodías. Ahí nació *Por fortuna o por castigo*, una historia alusiva al mismo narcotraficante. El compositor del corrido es el propio Humberto Díaz. La grabación se hizo en 1990, se reprodujeron 50 mil casetes, los cuales se destinaron al consumo interno del

cártel de Medellín y sus socios mexicanos.⁷ Al respecto, Rodolfo Rogers,⁸ nativo de Culiacán, afirma que “los casetes eran tan de mala calidad que ningún sinaloense los usaría para pistear. Aquí nos gusta jalar la banda, hay lana y la fiesta es sinaloense”.⁹

A partir de la década de 1990, en los departamentos de Cundinamarca y Santander, la música norteña se volvió un fenómeno, los espectáculos comenzaron a crecer, incluso las grandes orquestas de Colombia, como la de Pastor López y los Tupamaros, fueron obligadas a presentar un repertorio norteño. Gracias a este fenómeno, Los Rangers del Norte viajaron por toda Colombia, lo hicieron en helicóptero y en avioneta; en un solo día tenían hasta cinco presentaciones. Entonces Humberto Díaz mandó hacer botas y trajes vistosos para cada uno de los integrantes: Henry Ortiz (acordeón tipo piano), Lucho Palencia (bajo eléctrico), Julián Beltrán (batería), Héctor Cristancho (teclados), Germán Contreras y Humberto Díaz (voces). Germán y Humberto son primos hermanos, desde muy pequeños cantan a dueto, eso ayudó mucho a interpretar de mejor manera la música norteña mexicana, lo reconoce el propio Humberto Díaz. En el marco de las fiestas populares, Los Rangers del Norte se presentaron frecuentemente en plazas de toros.

⁷ Ídem.

⁸ Rodolfo Rogers es amigo, habitante de Culiacán, un señor de edad avanzada, especialista en cultura sinaloense. Una fuente invaluable en la construcción de pasajes importantes de esta investigación.

⁹ Rodolfo Rogers [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

“Comercialmente es mejor trabajar menos y ganar más, por eso ahora la música norteña, en Colombia, funciona por *shows* de dos horas como máximo. Hoy se cobra cinco veces más que en 1990.”¹⁰ Al ser un producto rentable, muchos jóvenes universitarios colombianos se están dedicando a la música norteña. Esto se ve reflejado en intérpretes y agrupaciones bogotanas como Don Bob y de Sigifredo Mercado. Los colombianos ven la música norteña como espectáculo y no como tradición. Humberto Díaz suma a la explicación: “En México veo grupos norteños que interpretan su tradición, que los engrandece, que los llena de orgullo. Eso no sucede aquí en Colombia, en este país la cultura tiene que producir plata para ser considerada cultura, aquí la única cultura es la del dinero como dicen ustedes”.¹¹

Un asunto interesante y relevante para entender la presencia y apropiación de la música norteña en Colombia, tiene que ver con el corrido. La norteña mexicana está ceñida al corrido, situación que se explica en el impacto causado por *Contrabando y traición* y *La banda del carro rojo*, ambas historias representativas de la obra de Los Tigres del Norte, en la década de 1970; aunque a Colombia llegaron entrada la década de 1980.¹² Estos corridos nacieron en un contexto de narcotráfico y en una coyuntura clave dentro de la música norteña mexicana. La década de 1970 significa el in-

¹⁰ Humberto Díaz Méndez, *ibídem*.

¹¹ *Ídem*.

¹² Alejandro Cárdenas [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multiregional de una música popular mexicana*.

greso de la música norteña a la modernidad. La aparición de Los Tigres del Norte y su escasa virtuosidad musical responde a una época, la década de 1970. No es casualidad que la fuerza de Los Tigres del Norte se encuentre en el corrido; en su historia musical, sólo han grabado un huapango llamado *La bota*, tema que se incluyó en su álbum *El cheque* de 1972, es decir en sus inicios. Géneros instrumentales como el huapango, la polca, la redova y el chotis significan elevar el nivel de interpretación musical. Los Tigres del Norte, históricamente hablando, parecen estar más cómodos si existe una lejanía, un distanciamiento de los géneros instrumentales característicos de la música norteña.

De acuerdo con músicos como Humberto Díaz, los intérpretes colombianos de música norteña sólo interpretan corridos “porque es lo que le gusta a la gente”.¹³ Considero que además de ello, el fenómeno se explica en el poco conocimiento que los artistas colombianos tienen de la cultura a la cual representan. No investigan, no profundizan. Justamente ésa es una de las razones que explica el estancamiento de la música norteña en Colombia y su pobre calidad musical e interpretativa. La música norteña es para *shows*, para momentos, es vista, insisto, como un producto comercial. Durante mi última estancia en el país cafetalero, no encontré un solo grupo colombiano de música norteña que supiera qué es una polca norteña, mucho menos un huapango. Este alejamiento de la tradición los ha limitado en su desarrollo musical, caso contrario a Chile, donde la norteña mexicana

¹³ Humberto Díaz Méndez, *ibídem*.

se vive y representa de una manera distinta a lo sucedido en Colombia. Humberto Díaz remata su argumento: “los artistas mexicanos son los papás de la música norteña, algo deben de tener en México que la tocan muy bien. A los colombianos siempre nos faltará algo para llegar a la calidad interpretativa y musical de las agrupaciones norteñas mexicanas, lo digo con admiración al pueblo mexicano. Amo México”.¹⁴

Los Rangers del Norte han tocado para gobernadores, para alcaldes, para la policía nacional. A miembros del Estado colombiano les han tocado “con letras grandes, con letras difíciles y con letras prohibidas”.¹⁵ Una docena de veces han trabajado para el ejército de Colombia, en cumpleaños de generales, en convivios de fin de año. “Lo más sorprendente es que los militares cantan los corridos que interpretan Los Rangers del Norte.”¹⁶

Este grupo ya tiene en circulación su última producción norteña; sin embargo, esta vez están comercializando sus canciones a través de las redes sociales porque la venta de discos ya no es redituable. En la actualidad no es difícil grabar, como sucedía hace años, cuando tardaban hasta un año en ver materializado un disco. Hoy las mismas agrupaciones se reúnen y arman sus proyectos. “Hoy el dinero está en las presentaciones, no en la venta de discos, por eso se debe cobrar bien.” Humberto Díaz ve de manera positiva la desaparición de las disqueras, “porque siempre fueron deshonestas, degradaron nuestro trabajo, hacían negocio con nuestras canciones y a uno no

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem.

¹⁶ Ídem.

le daban nada”.¹⁷ Todos los músicos norteños colombianos, por lo menos con quienes platicué, prefieren trabajar en presentaciones en vivo y usar los discos como promoción.

Luego de revisar la obra musical de Los Rangers del Norte, considero que los tres corridos mejor logrados son: *Por fortuna o por castigo*, *Fuego verde* y *El patrón*. Los tres temas son aceptables, aunque penosamente, como sucede con numerosos grupos de música norteña en Colombia, existen plagios notorios de Los Rangers del Norte. Estoy hablando específicamente de *Así era Chispiro*, donde la música y los arreglos de *Amargo dolor*, tema de *La Migra*, son copiados sin respeto. Pero Los Rangers del Norte no son los únicos que se apropian de arreglos sin pagar regalías. En el volumen II de Corridos Prohibidos plagian la música y letra de *La banda del carro rojo* de Paulino Vargas Jiménez. Llamam al nuevo corrido, *El carro blanco* y adjudican la composición de éste a Norberto Riveros Santos. Los intérpretes son Las Águilas del Norte, de Villavicencio, Colombia.

Grupo Mezcal hace lo propio con la canción *Vino maldito*, a la cual despojan de su música y la incorporan a *El escape*, “creación” de Wilson Latorre. El mismo Grupo Mezcal toma música y arreglos de *Mi piquito de oro*, éxito de Ramón Ayala y Los Bravos del Norte, y los coloca a *El vago del rancho*. *Narco emberracao*, es una calca de los corridos bravucones interpretados por el Grupo Exterminador. Los Hermanos Franco del Norte se plagian la música de *Pacas de a kilo*, de Teodoro Bello Jaimés, en su corrido *Mi querida Colombia*.

¹⁷ Ídem.

Uriel Henao, conocido como El Rey del Corrido Prohibido, editó en 2011 su disco, *El más grande*. El material discográfico contiene 77 temas en formato MP3, entre canciones y corridos. El álbum incluye melodías como el *Homenaje a Hugo Chávez*, *La mafia no perdona*, *Me caíste del cielo*, *Sin fortuna*, *Bohemio de afición*, *Cuatro caminos* y *Con la tinta de mi sangre*. De acuerdo con las referencias del disco, todas las canciones y corridos incluidos en el álbum son letra y música de Uriel Henao. El fenómeno es interesante, pues significa otra modalidad de plagio, toda vez que colombianos, amantes de la música norteña, asumen que el señor Henao es el compositor de *Cuatro caminos* y *Con la tinta de mi sangre*, por ejemplo. Ramiro Arias Restrepo, avecinado en Medellín y profundo conocedor de la música de carrilera y guasca, señaló en una entrevista que “las nuevas generaciones piensan que los intérpretes como Henao y Ayala son creadores de canciones tan viejas como *Allá en el rancho grande*. Eso te habla de la ignorancia que los colombianos tenemos respecto a la música de tu país, de México”. El productor musical Alirio Castillo profundiza en la discusión y ofrece una solución:

Ramón Ayala es un maestro, que, por cierto, ha sido fusilado y plagiado por todo el mundo, porque aquí en Colombia cogen las canciones de él y las toman como propias. Por eso externo a las disqueras de México que se pongan pilas con eso y que demanden a los grupos colombianos que están haciendo eso, porque es un delito y debe ser castigado.¹⁸

¹⁸ Alirio Castillo [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Grupo Mezcal. Patrocinio de un mexicano en la música norteña colombiana

Wilson Latorre es el vocalista y líder del Grupo Mezcal, nació el 10 de julio de 1967, en el Departamento del Tolima. Llegó a Bogotá a los diez años de edad. Su pasión por la música es herencia de su padre, quien ejecutaba el requinto. Fue en Bogotá donde Wilson Latorre conoció la música del dueto Lupe y Polo, también la obra de Cornelio Reyna. Después de colaborar cinco años en un grupo de música carrilera se inclinó por la norteña, la que sigue cultivando en la actualidad. Su primer proyecto de música norteña se llamó Los Astros del Norte, en 1987. Los integrantes eran: Guillermo Beltrán (batería), Edgar Peralta (acordeón), Luis Carlos Guevara y Wilson Latorre, quienes siguen juntos en el Grupo Mezcal. El que Los Astros del Norte hayan nacido en 1987 es relevante porque nos permite refutar las aseveraciones, primero de Humberto Díaz, quien asegura que Los Rangers del Norte fueron la primera agrupación de música norteña en Colombia cuando nacieron tres años después que Los Astros del Norte. Segundo, Alirio Castillo y sus Corridos Prohibidos tampoco llevaron la música norteña a Colombia, en realidad este productor aprovechó la existencia de agrupaciones norteñas colombianas para desarrollar su proyecto, el cual nació en 1997 con su volumen I.

Con el nombre de Los Astros del Norte sólo grabaron un disco y lo titularon *Carbonero*, “en honor a un capo que conocimos en la feria de Manizales”.¹⁹ El

¹⁹ Wilson Latorre [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

personaje de la mafia colombiana tenía un caballo de nombre Carbonero; fue el traficante quien absorbió los costos de la primera y única grabación de Los Astros del Norte. En esa primera grabación no usaron bajo sexto porque no lo conocían, en su lugar recurrieron a una guitarra eléctrica; el acordeón usado fue uno propio para el vallenato. El disco *Carbonero* incluyó quince temas, entre los que se incluyeron *Madre mía*, *El vago del rancho* y *Una cruz en el camino*, composiciones de Wilson Latorre. Esa primera grabación estuvo respaldada por Discos El Dorado, propiedad de Alessio Espitia. Nuestro entrevistado recuerda que fue hasta 1991 cuando se le comenzó a llamar música norteña, pues antes toda la música que venía de México era llamada simplemente “ranchera”. De acuerdo con Latorre, el cambio se debió a la existencia y a las presentaciones semanales de Los Hermanos Ariza Show, Los Rangers y Los Astros del Norte, en plazas de toros, ferias de pueblo y fiestas patronales, sobre todo en los departamentos de Boyacá, Cundinamarca, Antioquia y Santander.²⁰

Los Astros del Norte se disolvieron en 1993, hubo inconvenientes con los derechos del nombre, por lo que Wilson Latorre y Luis Carlos Guevara decidieron formar el Grupo Mezcal. En el nuevo proyecto incluyeron al baterista Óscar Ceballos, quien había vivido en México “y era conocedor de la música norteña mexicana”.²¹ Fue él quien propuso el nombre de Mezcal para la nueva agrupación. Su primer álbum salió a la venta en 1996, donde incluyeron dos corridos, poco antes de colaborar en el volumen I de Corri-

²⁰ Ídem.

²¹ Ídem.

dos Prohibidos con *Cruz de coca*, en el mismo 1996. La última grabación del Grupo Mezcal tuvo lugar en el 2011, cuando colaboraron en la compilación de los *110 corridos más famosos del mundo*, proyecto en el que se incluyeron siete de sus corridos.²²

Cuando el Grupo Mezcal inició su caminar por los senderos de la música norteña, se apegaron al estilo del dueto Lupe y Polo; luego se inclinaron por Cornelio Reyna, hasta conocer al Grupo Exterminador y reproducir sus éxitos. Quizás el sello de este grupo está en sus voces, señala Wilson Latorre, pues tienen más de veinte años cantando juntos. Grupo Mezcal es un concepto estable, goza de continuidad, son una de las agrupaciones norteñas colombianas más antiguas y vigentes en su país. Siguiendo al mismo Latorre, el mantenerse fieles a la música norteña es un logro importante del Grupo, pues en Colombia es difícil mantenerse como grupo especializado en un género popular.

Debido a los problemas de violencia que sufre Colombia desde principios del siglo XX, la situación económica no ayuda a la consolidación de proyectos musicales focalizados en un género; casi todas las agrupaciones colombianas deben manejar un repertorio amplio que les permita entretener a las personas que asisten a sus eventos, pues un grupo de música norteña mexicana como Mezcal, además de memorizar las canciones de Los Bravos del Norte, debe saberse las melodías del llanero Reynaldo Armas, por ejemplo.²³

²² *110 corridos más famosos del mundo*, Alma Records / Vibra Music, Bogotá, 2011.

²³ Wilson Latorre, *ibídem*.

El Grupo Mezcal es la única agrupación de música norteña colombiana que ha sido patrocinada por un empresario mexicano, en este caso, Pedro Mateo López Benevá, dueño de Mezcal Benevá de Oaxaca. El primer contacto surgió por Internet, los muchachos de Grupo escribieron a varias empresas mezcateras de Oaxaca y fue, precisamente, el mismo Pedro Mateo López Benevá, quien dio una respuesta positiva a la misiva de Wilson Latorre. El señor Pedro Mateo López Benevá apoyó al Grupo Mezcal con dinero para financiar discos y videos, entre 1996 y 2010. También los apoyó con botas, camisas y cinturones piteados hechos en León, Guanajuato, y enviados por mensajería a la capital colombiana.²⁴ Esa conexión explica el origen del nombre del Grupo Mezcal.

Existía la ilusión de que Pedro Mateo López Benevá pagara un álbum del Grupo Mezcal en México, el cual sería distribuido en Oaxaca, Guerrero y Chiapas, lamentablemente, esto no será posible, pues el empresario oaxaqueño fue asesinado en diciembre del 2011, mientras realizaba la supervisión de sus cultivos en Santiago Matatlán, en el estado mexicano de Oaxaca.²⁵ Con la muerte de Pedro Mateo López terminan los sueños que Grupo Mezcal tenía en México. El respaldo del empresario oaxaqueño significaba la posibilidad real de lograr trascender en México; su muerte sucede en un contexto de guerra, promovida irracionalmente por el Gobierno Federal en turno.

²⁴ Ídem.

²⁵ Internet: <http://www.impulsonoticias.com/2011/12/14/muere-de-un-disparo-fundador-de-mezcal-beneva/>
Fecha de consulta: 25 de agosto de 2012.

Grupo Mezcal es también una de las pocas agrupaciones norteñas colombianas que han tomado con seriedad la importancia que tiene el bajo sexto en la construcción de la música norteña. Por ese motivo es relevante compartir con el lector los conceptos emitidos por Wilson Latorre, al respecto. El líder del Grupo Mezcal afirma que su primer contacto físico con un bajo sexto aconteció en 1996, en los camerinos del foro popular La media torta, en la capital colombiana. Ese día, Grupo Mezcal compartió escenario y créditos con *Chuy Luviano*, intérprete mexicano que gozó de éxito en el país sudamericano y que con melodías como *Cruz de madera* y *Billete verde* logró immortalizarse en Colombia. Wilson Latorre aprovechó la coincidencia en el camerino e invitó a su casa a los músicos de *Chuy Luviano*. El ejecutante del bajo sexto se llamaba Miguel Ángel Díaz, quien se convirtió en el primer maestro de Wilson Latorre. Claro que en aquel tiempo era imposible conseguir un bajo sexto hecho en México, y en Colombia estaban lejos de fabricarlos. En el 2006, algunos músicos colombianos como Gerardo Amado estuvieron en México, el objetivo era hacerse de bajo sextos y llevarlos a Colombia; sólo transportaron uno, el cual circulaban en reuniones semanales tratando de descifrar la manera correcta de usarlo.²⁶

En julio y agosto del 2011, Grupo Mezcal acompañó a Exterminador, agrupación norteña mexicana, nativa de Abasolo, Guanajuato, que desde hace años realiza hasta dos visitas anuales a Colombia. Grupo Extermina-

²⁶ Latorre, Wilson [entrevista], 2012, *ibídem*.

dor es asociado por la prensa mexicana con la cultura narco, las letras de sus corridos han sido criticadas y su propuesta musical hace años que perdió visibilidad en el interior de México.²⁷ En su última gira, los integrantes de esta agrupación llevaron dos bajo sextos para su venta en Colombia. Wilson Latorre se quedó con uno de los ejemplares y ahora es usado en las grabaciones de todos los grupos norteños colombianos que llegan al estudio de Latorre, en Bogotá. Tuve la oportunidad de conocer y tocar el instrumento y, para empezar, no es un bajo sexto, sino un bajo quinto. El instrumento fue hecho en Paracho, pero no muestra calidad en su madera, ni una distancia adecuada entre los trastes; el calibre de las cuerdas no es de un bajo sexto, así que el sonido que genera el instrumento es más parecido al de una guitarra. El instrumento está diseñado para ser tocado con facilidad, de manera elemental, y es que actualmente son pocos los ejecutantes de bajo

²⁷ He tenido la oportunidad de presenciar dos conciertos del grupo Exterminador; el primero fue en 1998 en Irapuato, y el segundo en el 2003, en León, Guanajuato. Ambos conciertos se dieron en el marco de las Ferias de Irapuato y León, de las más importantes de la República Mexicana. La Feria de León se celebra en enero, y en el mes de marzo la de Irapuato. De hecho, existe un corrido de Reynaldo Martínez titulado *El mundo de los palenques* que destaca la importancia de ambas ferias. El corrido es interpretado por Los Invasores de Nuevo León, en su primera etapa con Lalo Mora y Javier Ríos. Tomando como base estos dos conciertos puedo asegurar que Exterminador es un grupo-espectáculo de cuestionable calidad musical. Sus integrantes bailan, interactúan con el público, juegan con lenguajes en doble sentido, tanto oral como corporal. Exterminador es un grupo para divertir, para abrir conciertos y poner ambiente, nunca que yo sepa el Grupo Exterminador ha cerrado conciertos, generalmente participa de los bailes con la etiqueta de “actuación especial” abriendo paso a intérpretes y agrupaciones de trayectoria probada y conocida como Los Tigres del Norte y la Banda El Recodo. El mejor momento del grupo Exterminador, en México, fue sin lugar a dudas en 1997 y 1998 cuando el corrido de *Las Monjitas* sonaba por las estaciones de radio, distantes aún de la legislación prohibicionista que hoy regula la música que se toca por radio y televisión.

sexto, por lo menos en la escena mediática, que usan bajo sextos, la mayoría encontró en el bajo quinto una forma simple de llenar mediocremente la armonía. Claro que no se debe generalizar, pues ejecutantes como Poncho Villagómez, Lalo Mora, Pepe Elizondo, Mario Quintero Lara y Eliseo Robles siguen ejecutando el bajo sexto de forma solvente. El sonido tradicional que le brinda el bajo sexto a la música norteña se sigue conservando en Nuevo León, Tamaulipas y el Bajío mexicano, no sólo en los espacios de farándula, sino en los circuitos tradicionales que son muchos y diversos. Actualmente, en Villavicencio y Bogotá se fabrican bajo quintos, “pero como ejecutante del instrumento, digo que el sonido es diferente. En grabación uso el que me trajeron de México porque el bajo sexto hecho en Colombia tiene sonido de guitarra, bueno, es bajo quinto”.²⁸

La música del Grupo Mezcal ha transitado por frecuencias radiofónicas de Bogotá, también ha figurado en RCN y en *El show de las estrellas*, espacio televisivo conducido por Jorge Barón. La música del mexicano Chuy Luviano también fue promocionada en el programa de Barón. El programa vespertino conocido como *La hora del norteño*, transmitido en Tunja todos los días de 2 a 4 de la tarde, ha sido fundamental para que la música del Grupo Mezcal siga en el gusto de los colombianos. Otro espacio que ha brindado reflectores al Grupo es el festival norteño de Chivatá.²⁹ El evento es anual

²⁸ Wilson Latorre, *ibídem*.

²⁹ El Festival Norteño de Chivatá, en el Departamento de Boyacá, Colombia, es dirigido por Gabriel Acuña. El evento es nacional, asisten 20 mil personas, dura dos días, comienza a las 2 de la tarde del primer día y termina en la tarde del día siguiente.

y han participado en él agrupaciones mexicanas como Los Rayos de Chuy Luviano, Exterminador y El Gigante de América (antes Bronco), denominado así apenas desde 2012. Estas agrupaciones perdieron importancia musical en México, ahora se ven obligadas a cobrar barato y salir a países con poca infraestructura para soportar sus conciertos, como Colombia. “Grupos como Bronco, hoy El Gigante de América, están obligados a buscar ‘la tortilla y la papa’ en otros países lejos de México porque ya no tienen trabajo con nosotros. Si Bronco viaja a Colombia, a Paraguay, es porque están viendo muy cercano su retiro de los escenarios”, sentencia Pilo Elizondo,³⁰ propietario de la cantina Pilos Bar ubicada en Guadalupe, Nuevo León.

Las tiendas de música también son importantes para entender la presencia y la expansión de la música norteña en Colombia. Estas tiendas son espacios de tamaño mediano, donde se ofrecen conciertos de música norteña para 300 personas, aproximadamente. No son cantinas, tampoco son bares, son un híbrido. La primera tienda especializada en música norteña nació en 1998 y se llamó Tienda Quitapenas. Ésta abría viernes, sábado y domingo. Luego apareció La Tienda del Viejo Rafa, en el 2000. A principios de 2001 abrió sus puertas Tienda Sinaloa, propiedad de Gerardo Amado. De estas tres, sólo queda Tienda Sinaloa, las otras dos cerraron por dificultades económicas.

³⁰ Pilo Elizondo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Finalizaré este apartado, compartiendo las opiniones que Wilson Latorre, nuestro entrevistado, tiene de la música norteña colombiana. Según nos comenta, las agrupaciones norteñas de calidad son contadas porque no existe una profesionalización. A eso atribuye Wilson Latorre “la mediocridad” de la música norteña hecha en Colombia. “Los grupos se han ido expandiendo por imitación, pero no hay talento.”³¹ Son contados los grupos que medianamente asumen con seriedad la música norteña, prosigue, quizás los grupos Tigrillo, de Bogotá; Hermanos Pavón, de Bucaramanga; Hermanos Platas y Tornado se defienden un poco. “El panorama musical norteño en Colombia es desolador porque son pocas las agrupaciones e intérpretes que se han sostenido y han dado continuidad a un mismo proyecto, nosotros somos uno de los contados ejemplos de lo que te digo. Tampoco hay escuelas de formación que se especialicen en la música norteña mexicana.”³²

Este último aspecto es relevante, pues en el estado de Nuevo León sí existen escuelas que se especializan en la formación de ejecutantes de bajo sexto y acordeón norteño. En Sinaloa ocurre algo semejante, pero en cuanto a la banda de viento se refiere, en Mazatlán, por ejemplo, don Germán Lizárraga y la Universidad Autónoma de Sinaloa tienen sus escuelas de música en enseñanza de la banda tradicional sinaloense. No debe ser considerado como un argumento definitivo, pero sin duda el razonamiento de Wilson Latorre es valioso. Desde luego que si en Nuevo León y Tamaulipas

³¹ Wilson Latorre, *ibídem*.

³² *Idem*.

existen escuelas públicas que se especializan en la enseñanza de la música norteña es porque los gobernantes de esta delimitación geográfico-política mexicana, y sus habitantes, la contemplan como una parte fundamental en su concepción del mundo, es decir, la ven como tradición.

Fuentes consultadas

Entrevistas

- ACUÑA, Gerardo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- AMADO, Gerardo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- CÁRDENAS, Alejandro [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- CASTILLO, Alirio [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- DÍAZ MÉNDEZ, Humberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- ELIZONDO, Pilo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- LATORRE, Wilson [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.
- ROGERS, Rodolfo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Norteña. La construcción multirregional de una música popular mexicana*.

Discografía

110 corridos más famosos del mundo, Alma Records / Vibra Music, Bogotá, 2011.

Fuentes electrónicas

<http://www.impulsonoticias.com/2011/12/14/muere-de-un-disparo-fundador-de-mezcal-beneva/> Fecha de consulta: 25 de agosto de 2012.



V. NUEVOS ENFOQUES

1. *El uso de la imagen en la construcción social de la música norteaña mexicana*

Luis Omar Montoya Arias *

La investigadora del CIESAS-México, Victoria Novelo Oppenheim, menciona en su libro *Estudiando imágenes* que la tradición occidental de la iconografía y la iconología como descripción-clasificación e interpretación de las imágenes, ha fijado su atención en temas religiosos, mitológicos y de costumbres, así como en los objetos y vestigios que la sociedad intelectual de cada época ha considerado una obra de arte. Las imágenes eran estudiadas en sus relaciones con la religión, la poesía, los mitos, la ciencia y la vida política y social; ello propició el encuentro de varias disciplinas, especialmente con la etnología cuando afloró el estudio del arte y los documentos pictográficos en los pueblos que estudiaban los antropólogos, pero también con la historia y con otros especialistas, literatos, filósofos, ensayistas, que se han ocupado de las viejas y nuevas disciplinas visuales.¹

Dentro de la historia del arte, son familiares los nombres y posicionamientos intelectuales de teóricos como Abraham Warburg, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich, Walter Benjamin, Arnold Hauser, Gisèle Freund, John

* CIESAS-Peninsular, México.

¹ Victoria Novelo (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2011, p.13.

Berger. Entre los historiadores resaltan los nombres de Jacobo Burckhardt y Johan Huizinga, y el más moderno de Peter Burke.² Ha sido la antropología una de las disciplinas más adelantadas en el estudio de las imágenes, pues ésta ha recurrido a la fotografía y al cine como fuentes. Por esta razón, los archivos de antropólogos se preocupan por conservar, restaurar y difundir imágenes. Para los antropólogos, las imágenes son fuentes que ocupan un lugar destacado en la construcción de sus investigaciones.³ En la historia apenas estamos considerando el uso de las imágenes como fuente. Éste es un intento que busca romper con paradigmas metodológicos.

En las siguientes páginas haremos un ejercicio de reflexión, desde la historia, a partir del uso de cuatro imágenes, las que son, en sentido estricto, portadas de discos, ubicadas entre las décadas de 1960 y 1970. Nuestro objetivo es demostrar que la historia de la música norteña mexicana es un área virgen, la que puede ser explorada desde diferentes disciplinas, recurriendo a una variedad de herramientas metodológicas, y fuentes por proponer. Hasta el momento (2013) las pocas referencias historiográficas que existen sobre la música norteña mexicana provienen de universidades estadounidenses, y éstas siguen sin considerar la importancia que tienen las imágenes en la reconstrucción del pasado de esta música.

La escritura de la historia de la música norteña mexicana es una asignatura pendiente. Felizmente el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) se ha preocupado por respaldar la nueva sangre de investigadores

² Ídem.

³ Íbidem, p. 17.

mexicanos, una generación apasionada por tópicos de tanta vigencia y dinamismo como la música norteña mexicana, hoy fundamental para acercarnos a la mejor comprensión del nuevo nacionalismo musical mexicano.

La rockerización de la música norteña

El Programa Bracero terminó en 1964. En enero de 1965, la Confederación Nacional Campesina lamentaba el fin del “bracerismo emigrante”. El líder de este organismo, el licenciado Javier Rojo Gómez, expresó que “aunque poco deseable, la salida de esos miles de campesinos significaba una fuente de divisas muy importante y permitía a los braceros mexicanos aprender nuevos sistemas de trabajo, muy útiles a la agricultura nacional”.⁴ Lo ideal, a juicio de Rojo Gómez, sería que “nuestros campesinos encontrarán ocupación permanente y remunerada en su propio país”.⁵ En pleno 2013, el diagnóstico de Javier Rojo Gómez sigue siendo el mismo. El fin del Programa Bracero coincidió con el gobierno de Juan José Torres Landa al frente del ejecutivo guanajuatense, y con la aplicación del Plan Guanajuato en los 46 municipios del estado. En 1965 se funda La Cristalita, empresa procesadora de fresa; en la actualidad símbolo que brinda identidad a Irapuato. El fin del Programa Bracero significó el inicio de una nueva época para la música norteña.

⁴ “Comenta la Confederación Nacional Campesina el fin del bracerismo emigrante”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, 10 de enero de 1965.

⁵ *Idem*.

En 1968, Jesús Chuy Scott, uno de los ejecutantes de bajo sexto más importantes para la historia de la música norteña, estrena su disco intitulado *Kiko y Chuy*, en el que se incluyen los temas: *Un engaño más* de la autoría de Esteban Velázquez, y *Cabaretera te llaman* de José Vite.⁶ Ambas melodías son un claro ejemplo de la *rockerización* de la música norteña en la década de 1960. Otro bajo sextero fundamental para acercarse al fenómeno es Cornelio Reyna Cisneros y sus Relámpagos del Norte, quienes, en 1963, grabaron *Ya no llores*, su primer sencillo. El inicio de la *rockerización* de la música norteña queda de manifiesto en los temas: *Ay ojitos*, *La charchina* y *Rogante*, interpretados por Los Relámpagos del Norte de Ramón Ayala Garza y Cornelio Reyna Cisneros. El emblemático 1968 enmarca el nacimiento de Los Satélites de Reynosa de Fidencio Ayala Garza,⁷ y la masificación de la música del dueto Kiko y Chuy, conformado por Kiko Montalvo y Jesús Chuy Scott, originario de San Francisco del Rincón, Guanajuato, México.

La *rockerización* de la música norteña mexicana se dio en la década de 1960 con el bajo sexto, a través de los músicos Cornelio Reyna Cisneros y Jesús Chuy Scott. Fueron ellos quienes revolucionaron la forma de tocar el instrumento. Antes de Cornelio Reyna y Jesús Scott, existía una técnica aplicada por todos los bajo sexteros de la música norteña mexicana, conocida como “clásica” o “Año del 51”.⁸ Lo que diferenciaba a ejecutantes como To-

⁶ Dueto Kiko y Chuy, *Kiko y Chuy*, México, RCA, 1968.

⁷ Fidencio Ayala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

⁸ Ramiro Cavazos [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

RCA
CAMIS 468

"Abril de 1968"

CAMDEN

KIKO Y CHUY



Fotografía procedente del Archivo de la familia Arias Cano⁹

⁹ En la imagen, Kiko Montalvo y Jesús Chuy Scott Reyes, de San Francisco del Rincón, Guanajuato. Se aprecia a Kiko Montalvo con un acordeón diatónico Hohner Corona II y a Chuy Scott con un bajo sexto de cuerpo completo hecho en Paracho, Michoacán. En un tercer plano destaca un ejecutante del llamado *beige*, materializando la *rockerización* de la música norteña mexicana. La vestimenta del dueto es más citadina que campirana, así como las locaciones que se eligieron para hacer la sesión fotográfica. El dueto Kiko y Chuy, junto con Los Relámpagos del Norte, representa la modernización y la urbanización de la música norteña en la década de 1960.

más Ortiz del Valle de Los Alegres de Terán, Agustín Moreno Razo de Los Madrugadores del Bajío, y Ramiro Cavazos de Los Donneños, era el estilo que cada uno de ellos imprimía al darle vida al bajo sexto. La improvisación es un factor que determinaba el estilo de cada ejecutante de bajo sexto en las décadas de 1950 y 1960.

Otro elemento que marca el inicio de la rockerización de la música norteña mexicana es la grabación en sonido estéreo. Sabemos que en Occidente Los Beatles fueron los primeros en hacerlo. En la música norteña los artistas de RCA asumieron esa responsabilidad histórica. Kiko y Chuy se convirtieron en el primer dueto de la música norteña en grabar en sonido estéreo. Antes de ellos, la música norteña mexicana se registraba en dos canales, a partir de 1968 eso cambió. Con Jesús *Chuy* Scott surgió una nueva técnica de ejecutar el bajo sexto, conocida como *triplete*. Este músico guanajuatense es el creador de esta nueva forma de experimentar con el instrumento abajeño (del Bajío mexicano). Llamativo resulta que haya sido 1968 el año en que el dueto Kiko y Chuy grabara para RCA-Víctor las melodías: *Un engaño más* y *Cabaretera te llaman*, por lo emblemático que sigue siendo el año de 1968. Jesús *Chuy* Scott es considerado por grandes maestros del bajo sexto, como Manuel Reyes de Guadalupe, Nuevo León, y Ricardo Rojas de Chile, el músico que cambió la forma de tocar y concebir el bajo sexto. *Chuy* Scott es nativo del Bajío, la cuna del bajo sexto.

En la década de 1970, Los Tigres del Norte consolidaron la rockerización de la música norteña mexicana. Los elementos clave para comprender ese proceso en su obra, son Hernán Hernández y su manera de tocar

el bajo eléctrico. Las vestimentas metalizadas y en colores chillantes de la agrupación sinaloense también forman parte de ese movimiento; el álbum *La banda del carro rojo*, editado en 1975, lo ejemplifica con precisión. Un tercer elemento clave para comprender el fenómeno de la música norteña mexicana, está en Los Bravos del Norte de Ramón Ayala y su baterista, José Luis Ayala Garza. En suma, en la década de 1960 Cornelio Reyna y Chuy Scott iniciaron con el proceso de rockerización valiéndose de su bajo sexto; en la década de 1970, Hernán Hernández de Los Tigres del Norte, con su bajo eléctrico, y José Luis Ayala de Los Bravos del Norte, con su batería, completarían la transformación.

¿Qué lugar ocupa el acordeón en el proceso que discutimos? Los Cades de Linares de Lupe Tijerina y Homero Guerrero fueron los primeros en grabar música norteña usando acordeones Gabbanelli, en la década de 1970. El acordeón Gabbanelli es tecnología italiana. Antes de ellos todos los duetos y conjuntos norteños grabaron con acordeones Hohner Corona II. Los acordeones de la marca italiana llegaron en la década de 1960 a Texas. Éstos son más suaves al tocar, sus voces son sordas pensando en que serán amplificadas en los estudios de grabación. Los acordeones Gabbanelli, a diferencia de los Hohner, están pensados para *microfonear*. El Gabbanelli es un acordeón de estudio, el Hohner Corona II es un instrumento más pequeño de sonido brillante, fácil de transportar, ligero, de acabados austeros e ideal para acompañar labores del campo. Los precios también son una diferencia, un acordeón de la marca italiana puede costar seis veces más que un Hohner.

Los acordeones Gabbanelli están pensados para dar espectáculo visual, por eso presentan detalles de pedrería y están llenos de colores brillantes, igual que los trajes usados por los grupos norteños a partir de la década de 1970. La irrupción del sonido estéreo en la música norteña y la masificación de los bailes con escenarios llenos de luces y bocinas espectaculares facilitaron el ingreso de la tecnología italiana en la música norteña. En la década de 1970, la norteña se convirtió en música de concierto, de ciudad. Esas transformaciones devinieron en la música grupera, en la década de 1980. El acordeón Hohner Corona II se asocia con la época clásica de la música norteña; es decir, con las décadas de 1950 y 1960, fundamentalmente. Es ocioso discutir qué tecnología de acordeones es mejor, si la Hohner alemana o la Gabbanelli italiana, pues cada acordeón representa una etapa diferente. Es una cuestión de estilos, de momentos históricos, y no de apasionamientos infundados. El acordeón Gabbanelli, el sonido estéreo, las luces, los escenarios y los bailes masivos significaron la urbanización de la música norteña. Quienes gustan de los duetos como Los Alegres de Terán, Los Madrugadores del Bajío, Los Donneños, Alma Norteña, Carta Blanca, El Palomo y el Gorrión, siempre preferirán el acordeón alemán Corona II, por idealización y añoranza de un pasado que se fue.

La década de 1970 y el movimiento indie

La música norteña mexicana es etiquetada de machista, y con mucha razón, pues desde que surgieron Los Tigres del Norte en la década de 1970, esta música fue secuestrada por el narcotráfico, y éste reproduce formas de machismo. La década de 1970 marcó un alejamiento de géneros instrumentistas como el huapango, la polca y la redova. Es en estos géneros que se mide el virtuosismo, y por lo tanto, la calidad de los músicos norteños. El huapango, la polca y la redova representan la improvisación en la música norteña. El éxito de Los Tigres del Norte con sus corridos de narcotráfico en la primera mitad de la década de 1970, señala el principio de una nueva etapa para la música norteña. Con ellos, la música norteña perdió virtuosismo, poética y se volvió austera en arreglos musicales. En los cincuenta conciertos que he presenciado de Los Tigres del Norte, jamás he visto que ejecuten una polca, un huapango, un chotis o una redova; sólo canciones y corridos.

Al concentrarse en la grabación de corridos, Los Tigres del Norte se distanciaron o renunciaron al virtuosismo y a la improvisación musical. Su aparición significó el opacamiento de la mujer como ejecutante e intérprete. Durante las décadas de 1950 y 1960, la mujer cumplió una tarea preponderante en la construcción y definición de la música norteña mexicana. Los Tigres del Norte y la década de 1970 pueden interpretarse como la pérdida de virtuosismo en la música norteña y como el inicio del reinado del corrido de narcotráfico sobre los otros géneros, los cuales también son importan-

tes para comprender la música norteña mexicana. El noreste mexicano y Texas perdieron importancia, siempre hablando desde un posicionamiento discográfico, y cedieron el control y las decisiones de la música norteña al noroeste mexicano y a California. Para comprender a cabalidad las distintas corrientes comerciales contemporáneas, como el Movimiento Alterado Arremangado Sinaloense, es necesario entender las circunstancias sociales que caracterizaron la década de 1970.

Lo positivo de Los Tigres del Norte, esta década y el *boom* del corrido de narcotráfico, es que la música norteña mexicana se dio a conocer mundialmente. La década de 1970 significó el florecimiento de discursos contestatarios al interior de la música norteña, gracias a la figura de Paulino Vargas Jiménez; compositor, *multiinstrumentista*, arreglista, productor y fundador de Los Broncos de Reynosa. Aunque Los Alegres de Terán habían grabado los corridos *Traiciones políticas* y *La Revolución mexicana*, melodías que planteaban una abierta crítica al sistema político del México posrevolucionario, fue con Los Tigres del Norte, la década de 1970 y las aportaciones de compositores como Paulino Vargas Jiménez y Enrique Franco Aguilar, cuando se hicieron señalamientos más agudos contra las políticas de migración, la corrupción y las violaciones a los derechos humanos, por parte de los gobiernos mexicano y estadounidense. Esta década marca también el inicial debilitamiento de los sellos especializados en música norteña mexicana, como CBS; al mismo tiempo, nacieron pequeños sellos como Discos Gas. El fenómeno se explica en un movimiento surgido en Inglaterra conocido como *indie*. ¿Qué buscaba? Ir contra los monopolios discográficos

transnacionales e incentivar a las nuevas generaciones de intérpretes y músicos a grabar con sus propios recursos sin depender de las *majors*.¹⁰

Las *majors* o conglomerados de entretenimiento (EMI, Warner, Sony, BGM) controlaban la producción discográfica en Occidente, negando la posibilidad de grabación a cientos de artistas que pensaban en la experimentación musical y no sólo en el entretenimiento de masas. Las nuevas tecnologías ayudaron a que el movimiento *indie* o independiente tuviera éxito. Esta rebelión contra la industria cultural discográfica comenzó en Inglaterra, en el seno de las bandas rockeras. El dato va más allá de lo anecdótico. Por ejemplo, Los Tigres del Norte recibieron su primera oportunidad para grabar de manos de un empresario inglés llamado Arturo Walker, originario de Manchester, quien no sólo les dio la oportunidad de grabar sus primeros sencillos a los hermanos Hernández Angulo con el sello Fama Records, a principios de la década de 1970, también fue quien decidió que Los Tigres del Norte cambiaran sus instrumentos acústicos por eléctricos. Por sugerencias de Walker, Hernán Hernández dejó el toloche y comenzó a tocar el *beige*.¹¹

Desde hace años, Hernán Hernández, bajista de Los Tigres del Norte, es considerado un paradigma para numerosas bandas de rock mexicano. En el 2002, rockeros como Molotov, Ely Guerra, Julieta Venegas y Café Tacuba

¹⁰ Claudia Isabel Serrano Otero, *La producción discográfica en San Cristóbal de las Casas*, tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, septiembre de 2012, p. 15.

¹¹ Hernán Hernández [entrevista], 2006, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

se unieron para grabar un tributo a los hermanos Hernández Angulo. Los Tigres del Norte son un claro ejemplo de la incidencia que tuvo el movimiento *indie*, en el desarrollo de la música norteña. También representan la rockerización de la música norteña, que discutimos páginas atrás. El análisis visual de tres portadas de sus primeros discos ayudará a que el lector distinga las influencias del rock en la música norteña mexicana.

Los Tigres del Norte, álbum Cuquita, 1971

Esta portada pertenece al archivo de Genaro Ángel Martell Ávila. La portada transporta al campo: una casa de madera con techo de lámina, una rueda de carreta, una lámpara de gas y cuatro músicos con instrumentos considerados tradicionales en la música norteña mexicana. El primer nombre artístico de Los Tigres del Norte fue Los Alegres de Rosamorada, como tributo a sus ídolos, Los Alegres de Terán. En la imagen aparece Raúl Hernández con un bajo sexto de cuerpo completo, Óscar Lara con una redova y Hernán Hernández con un tololoche de tres cuerdas, asociado a las orquestas de la meseta purépecha en Michoacán.

Los Tigres del Norte, álbum El cheque, 1972

La portada (de archivo personal) denota continuidad histórica. La redova que porta Óscar Lara es un instrumento chino que se usó en las grabaciones de música norteña, durante las décadas de 1950 y 1960. En la presente,



Intérprete: Los Tigres del Norte / Álbum: *Cuquita*, Año: 1971

LOS TIGRES DEL NORTE



El Cheque • Juana la traicionera
Si estás durmiendo • Me importa poco • Corazoncito
Dos hojas sin rumbo • El Sordomudo • La Cochicuina
El Troquero • La Bota • Carga blanca • Nueva cita

Intérprete: Los Tigres del Norte / Álbum: *El cheque*, Año: 1972

como en la anterior portada, los integrantes de Los Tigres del Norte visten ropa oscura, chalecos de cuero, cabello largo y no portan sombrero alguno. Antes de influir en su música, el rock impactó a los hermanos Hernández Angulo en su imagen, sus cortes de cabello así lo sugieren. El repertorio que conforma el álbum incluye corridos y rancheras consideradas clásicas, como *El troquero* y *Dos hojas sin rumbo*.

Los Tigres del Norte, álbum La banda del carro rojo, 1975

En esta tercera portada (de archivo personal), el primer cambio en relación con las anteriores es lo vistoso y metálico de sus trajes. Sus cabellos siguen siendo largos, sus botas combinan con el azul de los trajes. Ya no aparecen los instrumentos como en las portadas anteriores. Sus posturas son menos rígidas y más relajadas. Sus pantalones son ajustados y entubados. No recurren al uso de cinturones, ni hebillas grandes y llamativas. Siguen sin portar sombreros. Los Tigres del Norte representan un cambio de época para la música norteña mexicana.

En 1954, fue editado el libro del intelectual inglés Herbert Read, *Imagen e idea*. El texto es, en realidad, una sumatoria de conferencias impartidas por el investigador en la Universidad de Harvard. Read propone que las imágenes son las precursoras de las ideas y que éstas son el instrumento idóneo para ampliar las fronteras de la conciencia humana. También sugiere que las imágenes no cambian, lo que cambia son los tiempos y las lecturas que los individuos hacen de ellas. Para el teórico inglés, en cada fotografía

Los Tigres Del Norte

La Banda del carro rojo.
ya encontraron a Camelia.



Intérprete: Los Tigres del Norte / Álbum: *La banda del carro rojo*, Año: 1975

se cuenta más de una historia porque cada imagen es un relato abierto, en tanto apela a la memoria y a la imaginación. La fotografía es un discurso que invita al análisis, a la reflexión y a la aventura metodológica, lejos de la rigidez que caracteriza al positivismo.¹²

No se debe dudar de la validez testimonial que significan las imágenes, las fotografías y, en este caso, las portadas de los discos, para la escritura de la historia de la música norteña mexicana. Hasta el momento, investigaciones publicadas en Estados Unidos, como *The Texas-Mexican Conjunto*, de Manuel Heriberto Peña (1985), *Música norteña*, de Cathy Ragland (2009) y *Transnational Encounters. Music and Performance At The U.S.-México Border*, de Alejandro L. Madrid (2011), no han considerado la imagen como fuente que sume a la incipiente historiografía sobre la música norteña mexicana. Todo indica que los primeros intentos innovadores, en términos metodológicos, vendrán de la Academia mexicana y no de la estadounidense, lo que me parece sensacional pues en las universidades y centros de investigación mexicanos se encuentran verdaderos talentos, quienes desde hace años están abocados a la investigación del fenómeno llamado “música norteña mexicana”. Me parece justo que la Academia mexicana y sus intelectuales se lleven el crédito de estos avances.

¹² Alfonso Morales, “Certezas y perplejidades”, en Victoria Novelo (coord.), op. cit., pp. 27-31.

Cancioneros

Las portadas de los discos no son la única fuente gráfica que sirve para la escritura de la historia de la música norteña mexicana, otro abrevadero está en los cancioneros mexicanos. En las décadas de 1950 y 1960, por ejemplo, se publicaron numerosos cancioneros especializados en música norteña; la gran mayoría se editaron en la Ciudad de México y en puntos estratégicos del Bajío como León, Irapuato, Morelia y Querétaro. En Irapuato, precisamente, se estableció a finales de la década de 1940, el acordeonista norteño de origen otomí Margarito Calero Martínez. Don Margarito Calero era conocido como *El Acordeón del Bajío*, nació en Escobedo, municipio de Comonfort (antes Chamacuero), Guanajuato, y heredó a su familia una colección riquísima en la cual se cuentan más de cinco mil discos de música norteña (de todas las épocas, estilos y corrientes), fotografías y postales de duetos norteños como Los Alegres de Terán y Los Madrugadores del Bajío. El archivo también incluye un considerable número de cancioneros especializados en música norteña mexicana. Margarito Calero Martínez no sólo fue un gran coleccionista, sino también un músico excelso que siempre cultivó la música norteña, especialmente el bolero, al cual consideraba el género más complejo de esta música.¹³

Compartimos con el lector tres imágenes de cancioneros especializados en música norteña, datan de las décadas de 1950 y 1960. Las imágenes

¹³ María de la Luz Arias Cano [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.



proceden del archivo de Margarito Calero Martínez, hoy en propiedad de su familia en Irapuato.

La imagen del *Cancionero El Norteñazo*, indudablemente, nos remiten al problema de los estereotipos nacionalistas, tema en el que la autoridad es el investigador del CIESAS-México, Ricardo Pérez Montfort. En esta primera imagen se retrata claramente al *norteño*: un hombre malencarado, con una mascada al cuello, bigote largo y retorcido, de facciones toscas y con “sombbrero norteño”. Al respecto debemos precisar que en las décadas de 1950 y 1960, los sombreros que usaban los norteños eran de palma, hechos en Sahuayo (Michoacán) y en San Francisco del Rincón, León e Irapuato, en el estado de Guanajuato.¹⁴ En la imagen también se aprecia una herra-

¹⁴ Enrique Arias Cano [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

dura que enmarca el rostro del norteño, y que tal vez plantea la asociación del personaje con el campo, con el ganado y con los caballos.

El sombrero de los norteños, es decir el de palma, hecho artesanalmente en el Bajío, no era exclusivo de los habitantes de los estados del norte de México y sur de Estados Unidos, pues también era usado por los migrantes (braceros) que se iban del Bajío a los campos algodoneros de Tamaulipas, Nuevo León y Sonora, en el noreste y noroeste mexicanos, respectivamente. En el Bajío se les llama *norteños* a los habitantes del norte de México, así como a los emigrantes-braceros que se van a Estados Unidos en busca del sueño americano. Por lo tanto, *norteño* es un concepto que lleva intrínseco el fenómeno de la migración, rasgo que históricamente ha caracterizado tanto al Bajío como a la música norteña. En pleno 2013, el Bajío sigue siendo la región mexicana que más braceros exporta a Estados Unidos. En este sentido, podemos decir que el sombrero norteño también es fruto de las migraciones interregionales dentro de México, y transnacionales hacia Estados Unidos.

La masificación del sombrero texano y su asociación con el estereotipo norteño responden y se encuadran en la ya mencionada mediatización de la música norteña mexicana, en la década de 1970. La modernización y globalización de la música norteña en esa década también quedan manifiestas en las transformaciones y adaptaciones del sombrero norteño. Mientras el sombrero de palma era una herramienta de trabajo para el campesino, *la texana* se convirtió en un artículo de lujo y de ocasión. El sombrero llamado texano y su vinculación con el estereotipo norteño, representa la élite de la música

norteña mexicana. La migración del campo a la ciudad quedó manifestada en los sombreros de palma y texano. Portar una texana brinda estatus, forma parte del espectáculo. Cuando la música norteña mexicana fue incorporada a la industria del entretenimiento masivo, en los años setenta, las transformaciones en ella se hicieron evidentes; entre éstas, la vestimenta, incluido el sombrero, debe ser estudiada.¹⁵

Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz, integrantes del inmortal dueto Los Alegres de Terán originarios de General Terán, Nuevo León, grabaron *El corrido del norte*, en 1974. Los elementos que ofrece el relato de Ábrego y Ortiz, ayudan a constatar el papel que ha jugado la vestimenta, incluido el sombrero, en la construcción del estereotipo norteño. *El corrido del norte* también discute el problema de la identidad mexicana vs la identidad texana. El tema dice en su primera estrofa: nací en la frontera de acá de este lado / de acá de este lado puro mexicano. Continúa en la segunda: por más que la gente me juzgue texano / yo les aseguro que soy mexicano / de acá de este lado. Y cierra con una tercera: porque uso de lado el sombrero vaquero / porque uso pistola y chamarra de cuero / también acostumbro mi cigarro de hoja / y anudo a mi cuello la mascada roja / me creen otra cosa.

El corrido interpretado por Los Alegres de Terán deja en claro la existencia de una identidad compartida entre el sur de Estados Unidos (Texas) y México. Fenómeno que es comprobable y entendible en términos históricos, si

¹⁵ Luego de doce años investigando y escribiendo sobre la música norteña mexicana, éstas son algunas de las reflexiones que se han generado. La clave para llegar a estas afirmaciones está en la tradición, la constancia y en el trabajar con amor, pasión y humildad, sobre un tema tan fascinante como la música norteña mexicana.

consideramos que Texas fue territorio mexicano hasta la primera mitad del siglo XIX. Desde esta perspectiva, “el conjunto texano es una invención chauvinista que exalta y proclama la superioridad de Estados Unidos, a través de Texas, sobre México”.¹⁶ La realidad es que la música nortea mexicana representa una historia compartida, es de México y también de Estados Unidos.

Esta música nació y se reinventó en contextos migratorios. Aunque su conceptualización remite al norte de México, le debe mucho a regiones como el Bajío y el occidente mexicanos; incluso está en deuda con países latinoamericanos como Cuba y Colombia, que aportaron el bolero y la cumbia. Sin Cuba y sin Colombia no existirían el bolero-nortea ni la cumbia-nortea, por ejemplo. No hay músicas puras, incluida la nortea. La nortea mexicana es resultado del mestizaje latinoamericano. Decir que la música nortea mexicana es 100% de origen europeo, es promover visiones esencialistas. Pensar que se agota en la polca, en la redova y en el chotis, es ignorar la presencia del son mexicano en esta música regional. El llamado huapango-nortea pertenece a la extensa familia del son mexicano, estudiado y documentado por el investigador Thomas Stanford.

En la segunda imagen, la del *Cancionero Nortea*, editado a principios de la década de 1960 en la Ciudad de México, observamos en la parte superior derecha a un dueto nortea conformado por dos ejecutantes masculinos, uno toca un acordeón Hohner Corona II y el otro, un bajo sexto, de

¹⁶ Javier Benavides [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música nortea mexicana*.



cuerpo completo. Ambos personajes usan bigotes. El dueto parece estar en un establo o en alguna parte del campo, muy posiblemente en un rancho. Observemos que su vestimenta es cotidiana, campesina, sencilla, como los sombreros que llevan puestos y que sin lugar a dudas fueron hechos de palma. El mensaje proyectado por la imagen es que la norteña mexicana era una música (década de 1960) que acompañaba a los campesinos en sus labores cotidianas de siembra y cosecha.

Como dije, el *Cancionero Norteño* se editaba en la Ciudad de México en los años sesenta; esto indica lo popular que era esta música en el centro del país. Al estudiar la música norteña mexicana no debe omitirse la importancia que tuvo el Distrito Federal en su construcción. En la Ciudad de México se encontraban disqueras como CBS y Peerles, ambas indispensables para comprender en toda su complejidad el arraigo y difusión de la música norteña mexicana. En la Ciudad de México también se encontraba la XEW, La Voz de América, frecuencia que dedicaba programas diarios a la difusión de



la música norteña mexicana, los que se escuchan en muchas ciudades de Latinoamérica.

En la tercera imagen, la del *Cancionero del Bajío*, tenemos la representación de un charro mexicano. Vemos que el hombre usa sombrero de ala ancha, lleva al hombro un zarape, una mascada sujeta al cuello, un bigote cuidado y no tan prominente. El rostro del individuo presenta rasgos finos y delineados; parece delgado, a diferencia del que figura en el cancionero *El Norteñazo* que es obeso, mal encarado y de rasgos toscos. La descripción responde a los estereotipos del norteño y del charro, el primero asociado con Nuevo León, y el segundo anclado en el Bajío. Aunque el cancionero lleva el nombre “del Bajío”, en él también se incluye repertorio asociado con la música norteña mexicana. Parece una inconsistencia, pero no es así, ya que un número incalculable de canciones rancheras interpretadas inicialmente con mariachi, fueron incorporadas a la música norteña. Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Donneños, Las Hermanas Huerta, Las Norteñitas y Las Adelitas son algunos ejemplos

que corroboran tal afirmación. Y es que la ranchera es un género que cruza prácticamente todos los estilos musicales de México. Una ranchera es interpretada lo mismo por un trío yucateco, que por un conjunto de arpa grande michoacano.

De las tres imágenes podemos concluir que el sombrero, o mejor dicho los sombreros, juegan un rol protagónico en la construcción de los estereotipos regionales mexicanos. El charro tiene su propio sombrero que lo identifica, así como el jarocho y el norteño. Más llamativo resulta que la invención de los estereotipos enumerados, estén íntimamente relacionados con las músicas, con el baile y con alguna vestimenta específica. Al final, aunque diferentes, los norteños, los jarochos y los charros están unidos por el chile, por el amor a sus chinas y por cultivar un mismo género: el son, jarabe o huapango.

Postales

La época dorada de las postales tuvo lugar a finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁷ Fue en la década de 1880 cuando la industria de la postal empezó a adquirir fuerza en Latinoamérica. La postal, “por su mensaje breve y su imagen de impacto”,¹⁸ comunicó una visión resumida y selecta de los mundos

¹⁷ Ricardo Pérez Montfort, “Postales de las Antillas. Estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe (1900-1950)”, en Freddy Ávila Domínguez (coord.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, México, CIESAS, 2011, p. 134.

¹⁸ *Ibidem*, p. 129.

que representaba, ayudó a reducirlos y a construir dimensiones estereotípicas en torno a ellos. La industria de las postales dependió de Europa y Norteamérica, pues estas regiones albergaban a los turistas potenciales. Por supuesto, las imágenes ya tenían antecedentes de estereotipificación en pinturas, grabados “y, en general, en las piezas de artes gráficas que acompañaban ocasionalmente las noticias provenientes del Caribe y que eran consumidas en las diversas metrópolis occidentales”.¹⁹ Así, quienes manejaron la industria de las postales en Occidente, como forma de promoción turística, siguieron un camino que ya había sido delineado anteriormente.²⁰ Con la masificación de la fotografía, después de la década de 1880, las postales cobraron fuerza.

La fotografía apareció en Cuba, en México y en Colombia hacia 1840, “un año después de que se presentara por primera vez la daguerrotipia en la Academia de las Ciencias francesa”.²¹ Su evolución pasó del acontecimiento científico al ámbito artístico y, de ahí, al comercial; se hizo presente en los registros noticiosos, pero, sobre todo, en las crónicas testimoniales de viajeros y personajes ávidos de llevar a casa los múltiples rincones del ancho y ajeno mundo que iban visitando. “Y al seguir su curso natural, tanto en la isla y los litorales, como en el continente, los paisajes característicos y los individuos típicos se convirtieron en temas recurrentes de la incipiente actividad fotográfica”.²² Con esas primeras

¹⁹ *Ibíd.*, p. 134.

²⁰ *Ibíd.*, p. 130.

²¹ *Ibíd.*, p. 131.

²² *Ídem.*

imágenes tomadas de reproducciones fotográficas, se pretendía orientar al observador hacia una visión de lo añadido: “una interpretación de la realidad plasmada”.²³

El surgimiento de las postales obedeció a fines turísticos, comerciales y de consumo;²⁴ su objetivo era simplificar realidades y estereotipar sociedades. Las postales formaron parte de los nacionalismos americanos durante la primera mitad del siglo XX; pues a través de ellas se promovió el mestizaje latinoamericano. El carácter simplificador de las postales ayudó a los Estados-Nación en la promoción de estereotipos como el del jíbaro puertorriqueño, el guajiro cubano, el jarocho veracruzano y las palenqueras de Cartagena.²⁵ La difusión de las imágenes estereotipadas, a través de esos impresos, buscaba promover identidades regionales y nacionales. Además de los propósitos de Estado, las postales también guardaban una dimensión consumista, comercial y turística.

En este tercer y último apartado, analizaremos ocho postales, siete corresponden a Los Alegres de Terán y una, al acordeonista José Lorenzo Morales, miembro del dueto norteño conocido como Los Madrugadores del Bajío. La intención es revisar fuentes que hasta hoy no han sido consideradas por los investigadores de la música norteña mexicana, ni en México ni en Estados Unidos. El objetivo entonces es abrir nuevos senderos, y ampliar perspectivas y horizontes, que sean aprovechados en futuras investigaciones.

²³ *Ibíd.*, p. 132.

²⁴ *Ibíd.*, p. 141.

²⁵ *Ibíd.*, p. 117.

Pretendo demostrar que no sólo a partir de la biografía de duetos, solistas y conjuntos norteños se puede escribir la historia de esta música. Las postales, por ejemplo, representan una fuente a ponderar en la escritura de la historia de la música norteña mexicana. El documento de archivo sigue siendo importante; sin embargo, ha llegado el momento de que los historiadores mostremos apertura en el uso de nuevas fuentes, lo cual implica recurrir a nuevas metodologías, claro está. Los historiadores de avanzada tenemos como paradigma el diálogo interdisciplinario: no importa tanto a qué fuentes debamos recurrir, siempre y cuando nos ayuden a responder preguntas y comprobar las hipótesis. La generación de conocimiento debe estar por encima de modas y formas arcaicas de escribir la historia de nuestros pueblos.

El investigador del CIESAS-México, el doctor Ricardo Pérez Montfort, es un ejemplo de cómo se deben revolucionar las formas de hacer historia en México. Sus investigaciones son fundamentales para las nuevas generaciones de científicos sociales mexicanos. Ricardo Pérez Montfort siempre ha estado dos, y hasta tres, pasos adelante del resto de los investigadores de la cultura en México. El catedrático del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social de México, merece ser reconocido como artífice de importantes cambios de enfoques, problematizaciones y aplicación de nuevas metodologías en las ciencias sociales. La obra de Pérez Montfort ha marcado a las nuevas generaciones de historiadores, antropólogos, sociólogos y etnomusicólogos mexicanos. Varios de quienes colaboramos en el presente libro lo consideramos un paradigma, un ejemplo que se debe multiplicar.

Fueron los trabajos de Ricardo Pérez Montfort los que motivaron mi idea de experimentar con las postales en la música norteña mexicana. Las postales publicadas por sellos discográficos como Falcon (Texas) en la década de 1950, y CBS (México) a finales de la década de 1960, no tenían como objetivo la promoción turística de una región: el norte de México (el noreste, en realidad). Su principal razón de ser era promocionar a los duetos norteños en mercados nacionales u extranjeros, con el objetivo de vender discos, pues en las décadas de 1950 y 1960 el negocio de la música estaba en la venta de discos y no en la organización de conciertos, como sucede actualmente.

Gracias a las postales, duetos como Los Alegres de Terán fueron conocidos en regiones como el Pacífico colombiano, en la década de 1960.²⁶ Aunque la finalidad de las postales en la música norteña no era estereotiparla, considero que las imágenes son útiles para aventurarnos en el estudio de la evolución de la estereotipificación del norteño, a través de su música. Las postales ayudaron, sin duda, en la construcción de una identidad regional desde la música, administrada por el noreste mexicano; es decir, por Nuevo León, Coahuila, Tamaulipas y el Valle de Texas, al sur de Estados Unidos.

²⁶ Pascuala Arias Cano [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

Cuadro A



En esta primera composición (cuadro A) observamos, del lado izquierdo, al dueto Los Alegres de Terán, Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz del Valle, ataviados con camisas negras y pantalones de vestir a rayas. Los dos músicos aparecen de perfil, lo cual indica una pose fingida. Están peinados, lo que complementa su excelente presentación. Ambos portan sus instrumentos: Eugenio Ábrego, un acordeón Hohner Corona II, y Tomás Ortiz, un bajo sexto de cuerpo completo. En el lado derecho aparecen nuevamente Los Alegres de Terán, esta vez portando trajes en color caqui. Sus instrumentos

ocupan el primer plano, rasgo que puede entenderse como unidad y diálogo permanente entre el ejecutante y su instrumento. El acordeón sigue siendo Hohner Corona II y el bajo sexto es de cuerpo completo. Las dos postales forman parte de las promociones de Discos Falcon, de Texas, en la década de 1950. Ambos gráficos son en blanco y negro. En ninguna de las imágenes aparecen sombreros, cueras tamaulipecas ni botas vaqueras. Su fuerza está en los instrumentos, no en los músicos. Por cierto, en la foto del lado derecho se aprecia a Los Alegres Terán en una pose menos rígida, de frente y sonriendo. En la primera imagen, resaltan los tonos negros, y en la segunda, los blancos.

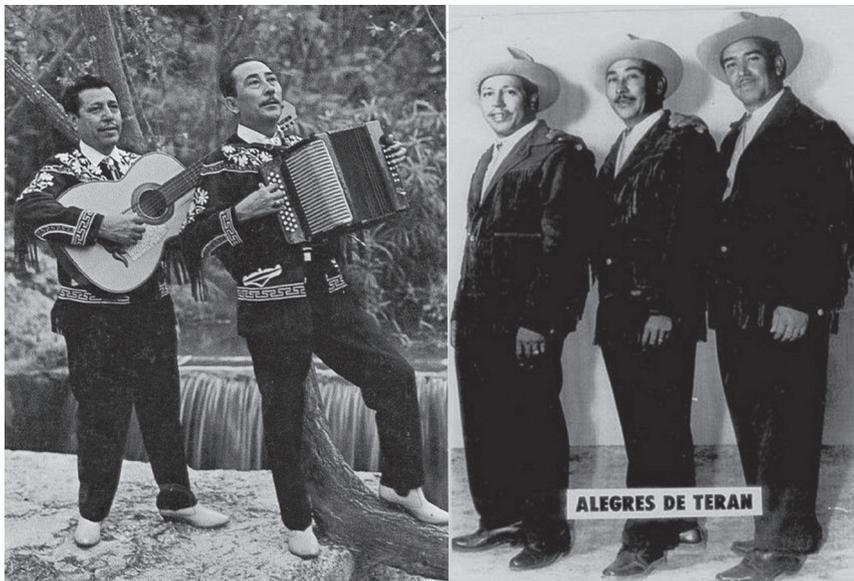
Cuadro B



En 1976 se estrenó el documental *Chulas fronteras*, que aborda la historia de la música norteña mexicana a través de Los Alegres de Terán y Los Pingüinos del Norte; los primeros de General Terán, Nuevo León, y los segundos, de Piedras Negras, Coahuila. Esta segunda composición (cuadro B) que ahora analizamos fue recuperada precisamente de ese documental. Las dos imágenes fueron usadas por Brazos Films de El Cerrito, California, como postales. Las fotos fueron tomadas por Susan Titelman. Las postales parecen idénticas, pero no lo son. En la imagen de la izquierda, al fondo, aparece un jinete bailando un caballo. En ambas tenemos a Eugenio Ábre-go y Tomás Ortiz ejecutando sus instrumentos y cantando; sin embargo, en la primera (de izquierda a derecha) destaca la naturalidad de sus gesticulaciones, mientras que en la segunda se evidencia la pose que asumen los músicos.

En las dos postales hay un tercer músico, quien ejecuta un tololoche de cuatro cuerdas. Los tres músicos y el jinete bailador llevan bigote. Todos los participantes portan sombreros de palma, excepto Tomás Ortiz del Valle, ejecutante del bajo sexto. Un último aspecto a ponderar es el paisaje: sin lugar a dudas, pertenece al sur de Nuevo León, región caracterizada por su alta producción de cítricos. Los Alegres de Terán son nativos de General Terán, sur de Nuevo León y parte de la zona citrícola norestense. En ninguna de las dos postales aparecen Los Alegres de Terán con ropa norteña, de acuerdo con los estereotipos que hoy pueblan nuestro imaginario. Ambos músicos llevan pantalón y camisa de vestir. No alcanzamos a ver si calzan botas.

Cuadro C



En la tercera composición, Los Alegres de Terán portan cueras tamaulipecas y sombreros texanos. Ambas postales pertenecen a la década de 1960. En la primera imagen, de izquierda a derecha, Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz calzan botines, no botas. En la postal de la derecha usan zapatos de vestir en

color negro. En las dos imágenes, Los Alegres de Terán portan cueras tamaulipecas combinadas con pantalones de vestir color oscuro. Por otra parte, la imagen de la derecha fue tomada en un estudio fotográfico, y la otra, en un paraje natural con árboles y cascada incluida. En la postal de la izquierda Eugenio Abrego y Tomás Ortiz siguen portando sus instrumentos, mientras que en la postal de la derecha, no hay instrumentos musicales; además, en ésta aparecen tres ejecutantes. En las dos imágenes, las personas fueron captadas de perfil, en clara pose, lo que denota una intencionalidad.

Cuadro D

En la cuarta y última postal, miramos a Tomás Ortiz y Eugenio Ábrego modelando para la cámara. La fotografía se tomó en las afueras de la Ciudad de México, el paisaje no dice nada trascendental. Los dos músicos llevan guayaberas de manga larga, en color azul, y pantalones de vestir color crema. No usan sombreros ni están acompañados por sus instrumentos musi-



cales. La postal fue distribuida por Discos CBS de México, a finales de la década de 1960. A diferencia de las anteriores, esta imagen es colorida, descontextualizada y carente de significados: es una postal que no transmite nada. Muchos se preguntarán, ¿por qué el dueto de música norteña más emblemático de la historia, a finales de la década de 1960, está usando guayaberas y no cueras tamaulipecas? La guayabera es una prenda asociada con el Caribe mexicano. La postal confirma que el objetivo de estas imágenes impresas en cartón, nunca fue construir un estereotipo, sino sumar a una estrategia de *marketing* que tenía por finalidad la venta de discos. Ésta, la última postal analizada, se encuadra en la década de 1960, la más importante para la historia de la música norteña mexicana. En ese mismo periodo, la disquera CBS-México era el más importante sello grabador para la música norteña.

Todas las postales comentadas provienen del archivo de la familia Arias Cano de Irapuato, Guanajuato, México. Elegí a Los Alegres de Terán porque son uno de los padres de la música norteña mexicana, considerados como tal, no sólo porque fueron uno de los primeros duetos norteños en grabar discos, sino por la importancia de su obra musical. El dueto, junto a Las Jilguerillas de Michoacán y a Los Broncos de Reynosa de Paulino Vargas Jiménez, innovó y revolucionó la música norteña mexicana.

Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa y Las Jilguerillas, a principios de la década de 1960, globalizaron las fusiones del acordeón, el bajo sexto y las trompetas mariacheras con banda de viento michoacana, toloche y clarinetes. Los directores artísticos fueron clave en este proceso.

Mencionar a José Vaca Flores, Fernando Z. Maldonado, Felipe Valdés Leal y Tomás Méndez, es un acto de justicia, pues sin ellos, la música norteña mexicana, en especial la de Los Alegres de Terán, difícilmente se hubiera complejizado en niveles de excelencia. Los directores artísticos, productores y arreglistas fueron trascendentales en este proceso de creación, invención y experimentación.

Como quedó demostrado en las siete postales reflexionadas, la estereotipificación del norteño muestra inconsistencias, por lo menos en las décadas de 1950 y 1960. Los Alegres de Terán, como ya mencioné, son considerados uno de los padres de la música norteña mexicana, aspecto que valida el estudio de las postales; en tanto, el dueto neoleonés fue la cabeza y el cerebro de esta música regional durante las décadas de 1950 y 1960. Todo indica que el estereotipo del norteño no se creó a partir de los discursos transmitidos por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz. De acuerdo con las fuentes, el estereotipo del norteño mexicano que hoy gobierna el imaginario colectivo se creó en diálogo con el discurso cinematográfico.

La figura central que resume, desde el cine, al norteño estereotipado es Eulalio González *Piporro*, nacido en Los Herreras, Nuevo León. Está claro que el estereotipo del norteño gira en torno al habitante de Nuevo León, aunque, por supuesto, éste retomó elementos huastecos como la cueca tamaulipeca, una prenda más vinculada al sur de Tamaulipas. Luego, a mediados de la década de 1970, vino el embate del narcotráfico y con él, el estereotipo del norteño se alejó del hombre dicharachero, alegre y bailador que representaba *el Piporro*, y se reinventó sobre personajes como Mario

y Fernando Almada, Valentín Trujillo, Jorge Reynoso y el propio Antonio Aguilar. Esta reinención se tejió, otra vez, de la mano del cine mexicano. Películas como *Un hombre violento* (1986), protagonizada por Valentín Trujillo y Maribel Guardia, lo demuestran.

Espero que futuras investigaciones sobre la música norteña mexicana consideren la importancia de fuentes como las postales, los cancioneros y las portadas de discos. Todas imágenes. Eso que llamamos posmodernismo nos alcanzó, es deseable hacerle frente desde las trincheras de la historia y la etnomusicología. Ojalá que el presente capítulo despierte la inquietud por replantear las formas de escribir la historia de la música norteña mexicana, sobre la cual está todo por decirse. Si hay una historia en pañales, ésta es la de la música norteña mexicana, sobre ella se ha discursado recurriendo al abuso de lugares comunes, como la historia biográfica de duetos, solistas y conjuntos. Esas historias de corte positivista deben ser rebasadas. Hoy, los paradigmas están en otros lados. Debemos ser capaces de reconocerlos, explorarlos y hacerlos nuestros. La música norteña mexicana es un tema virgen que ofrece posibilidades inimaginables de permanente creación.

Fuentes consultadas

Bibliografía

- MORALES, Alfonso, “Certezas y perplejidades”, en Victoria Novelo (coord.), *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2011, pp. 27-31.
- NOVELO, Victoria, *Estudiando imágenes. Miradas múltiples*, México, CIESAS, 2011.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Postales de las Antillas. Estereotipos y negros en la imagen comercial del Caribe (1900-1950)”, en Freddy Ávila Domínguez (coord.), *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, México, CIESAS, 2011, pp. 115-146.

Hemerografía

- “Comenta la Confederación Nacional Campesina el fin del bracerismo emigrante”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, 10 de enero de 1965.

Tesis

- SERRANO OTERO, Claudia Isabel, *La producción discográfica en San Cristóbal de las Casas, Chiapas*, tesis de maestría en Ciencias Sociales y Humanísticas, San Cristóbal de las Casas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, septiembre de 2012.

Entrevistas

- ARIAS CANO, Enrique [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- ARIAS CANO, María de la Luz [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- ARIAS CANO, Pascuala [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- AYALA, Fidencio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- BENAVIDES, Javier [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- CAVAZOS, Ramiro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- HERNÁNDEZ, Hernán [entrevista], 2006, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Migración y nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*

Discografía

Dueto Kiko y Chuy, *Kiko y Chuy*, México, RCA, 1968.

2. *El conjunto nortño: de cultura subalterna en México a tesoro cultural estadounidense*

Luis Díaz Santana Garza^{*}

El objetivo del presente trabajo es analizar el origen, difusión y recepción de los grupos musicales conocidos como *conjunto nortño* y *conjunto tejano-mexicano*.¹ Planteamos el estudio de ambos debido a su origen común y carácter transnacional, además de que todavía son tradiciones marginadas. Nuestra finalidad es revalorar las manifestaciones populares de Nuevo León y Texas, especialmente en el ámbito donde se inserta la música del *conjunto*,² en tanto una expresión cultural, que al combinar emoción e intelecto se vuelve entrañable y es significativa para un colectivo social del noreste de México y sur de Estados Unidos, y actualmente en diversos países del mundo.³

^{*} Estudiante de Doctorado en Historia, Universidad Autónoma de Zacatecas, México.

¹ También llamado *tex-mex conjunto*, conjunto tejano, o en Texas, simplemente *conjunto*.

² A lo largo de este trabajo hago referencia tanto al conjunto tejano como al nortño, para lo cual utilizaré la palabra *conjunto*, en letra cursiva.

³ Hay excelentes conjuntos en Japón y Holanda, y la página web haciendaradio.net tiene el mayor número de visitas de personas que radican en Alemania, Suiza y Francia. Entrevista a Roland García, fundador de *Hacienda Records*, promotora de música regional tejana y nortña, Corpus Christi, Texas, 12 de julio de 2011.

Introducción

Históricamente ha existido una gran cercanía económica y cultural entre el norte de México y el sudoeste de la Unión Americana.⁴ En nuestros días, al referirnos a esta región pensamos en dos culturas distintas, pero el territorio en torno de la actual divisoria se desarrolló gracias a la tradición novohispana y después, a la mexicana. Numerosos historiadores han apuntado las características tan peculiares de la zona durante la Colonia, sobre todo su aislamiento y la lejanía de los grandes centros de población: es un espacio independiente, con una fuerte afinidad y donde existe una continuidad cultural. Américo Paredes, uno de los padres del folclore fronterizo, describía los contornos del río Bravo como un país diferente de Estados Unidos y diferente de México.⁵ Pero si en Texas y Nuevo León privó la incomunicación durante la dominación española y la segunda mitad de la decimonovena centuria, a partir de ese momento, factores como la industrialización y la extensa ganadería hicieron que el noreste pasara de ser un área periférica a convertirse en una economía mucho más compleja que la del resto de México,⁶ mientras una situación análoga sucedió en Texas.

⁴ Llamo *sudoeste* sólo a los estados fronterizos con México: California, Arizona, Nuevo México y Texas.

⁵ [Todas las traducciones de libros en inglés son del autor.] Mencionado en Catherine Ragland, *Música norteña: Mexican Americans Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009, p. 30.

⁶ Juan Mora-Torres, *The Making of the Mexican Border, The State, Capitalism and Society in Nuevo León, 1848-1910*, Austin, The University of Texas Press, 2001, pp. 1-3.

Como un emblema de dicho territorio, la música norteña representa una cosmovisión específica, que participa y al mismo tiempo es influenciada por la edificación de una realidad regional. El mismo término de *música norteña* es una construcción social, cuya significación se ha modificado a lo largo de su desenvolvimiento. No es casual que las tradiciones investigadas se encuentren en una localidad de gran desarrollo industrial, pero con una fuerte migración del campo a la ciudad, donde hay intercambios entre la “alta” y “baja” cultura, y una ambivalencia identitaria.

El conjunto norteño nació en las primeras décadas del siglo XX en la zona rural de Nuevo León, y de allí pasó a las cantinas y barrios de Monterrey debido a la migración.⁷ No obstante, fue rechazada por considerársele música pueblerina y rústica, y de esa manera fue cobijada como una expresión artística de la frontera entre México y Estados Unidos.⁸ Los instrumentos musicales básicos son el acordeón diatónico de botones y el bajo sexto, a los que después se les incorporó el tololoche, saxofón, bajo eléctrico y batería. Floreció casi a la par en el sur de Texas y norte de Tamaulipas, pero pronto fue habitual en otras latitudes, y para el decenio de 1960 ya se podían encontrar grupos “fuelleando” el acordeón y “rascando” el bajo sexto en Baja California, Sinaloa, Sonora, Durango y Chihuahua.⁹

⁷ Alfonso Ayala Duarte, *Desde el Cerro de la Silla, origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000, p. 83.

⁸ Martha I. Chew Sánchez, *Corridos in Migrant Memory*, Nuevo México, The University of New Mexico Press, 2006, p. 35.

⁹ Raúl García Flores, “La música tradicional del noreste de México”, en Isabel Ortega Ridaura (coorda.), *El noreste: reflexiones*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, p. 235.

La polca y la redova, formas musicales propias del *conjunto*, vinieron de Europa en tiempos decimonónicos y no fueron simplemente imitadas en nuestra superficie de estudio, sino que experimentaron transformaciones y adaptaciones. Podemos aplicar las ideas del etnomusicólogo inglés Martin Stokes, quien afirma que las músicas populares occidentales de la posguerra conservan, en esencia, el “vocabulario armónico y melódico” de la tradición dominante europea, concretamente la vienesa de los siglos XVIII y XIX, pero es de alguna manera “subersivo”, por medio de la repetición, tempo o timbre.¹⁰ Tomando en cuenta lo anterior, las impresiones del autor son valiosas y pueden ser aplicadas para el caso del *conjunto* pues, efectivamente, en nuestra música se emplean reiteraciones, velocidades muy rápidas, y el timbre del acordeón y mestizo bajo sexto es bastante tosco, nunca comparable al refinado violín; aunque todo ello sin llegar a ser una parodia de las músicas de salón europeas, adoradas por la clase alta mexicana. Las formas musicales son las mismas que habían sido trasplantadas por los inmigrantes germanos, checos y polacos llegados a la comarca, pero es importante destacar que los instrumentos musicales adoptados por el conjunto norteño y tejano desde las primeras décadas del siglo XX, “el bajo sexto, la tambora o la redova” son ajenos a los empleados por filarmónicos del viejo mundo. Así, los *objetos sonoros* pueden ser un referente de la apropiación y reelaboración sufrida por nuestra música: distinguimos la construcción de una nueva identidad.

¹⁰ Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music, the Musical Construction of Place*, Nueva York, Berg Publishers, 1997, p. 19.

Finalmente, la música norteaña pudo ser discriminada al comienzo, pero hacia los años setenta del siglo XX se transformó en fenómeno de masas. Siguiendo a Theodor Adorno, los sociólogos Kotraba y Vannini afirman que una cultura de masas es aquella en donde los gustos de la gente han sido “estandarizados por una industria cultural”, deseosa de preservar el *status quo* político y económico.¹¹ Pero la música del *conjunto* trata de ser alterna al poder. Además, si estamos de acuerdo con los teóricos que, hablando de música popular, distinguen una ideología *conservativista*, protegida por grupos dominantes en una sociedad capitalista, podemos decir que hasta antes de masificarse, las músicas del conjunto norteaño y tejano-mexicano se dispersan al margen del poder, que sólo de manera encubierta las difunde, como en los periodos electorales, cuando se utiliza para promover candidaturas.

Instrumentos, radio y discos

Entre los instrumentos musicales de gran aceptación en la región de nuestro estudio, el acordeón de botones fue uno de los esenciales. La empresa alemana Hohner, fundada en 1857, y que hoy continúa produciendo, exportó a México y Estados Unidos sus acordeones a finales del siglo XIX. De aceptable calidad, bastante sonoros, ligeros y mucho más baratos que los

¹¹ Joseph A. Kotraba y Phillip Vannini, *Understanding Society Through Popular Music*, Nueva York, Routledge, 2009, pp. 74-75.

acordeones de teclado,¹² tuvieron un éxito incuestionable. En 1906 se podía conseguir en el valle de Texas un instrumento de dos hileras por sólo tres dólares.¹³ A pesar de no ser costosos, los mexicanos del interior del país “y los mexicoamericanos” los contemplaron como un signo de prosperidad económica,¹⁴ seguramente porque la compleja forma como se elaboraban, con gran cantidad de piezas móviles de diversos materiales, evocaban la modernidad de las fábricas.

Al contar con el acordeón y posteriormente con bajo sexto, un evento importante en la propagación del conjunto norteño fue la aparición de la radio. El pionero en la transmisión de ondas hertzianas en América Latina fue el ingeniero Constantino de Tárnava,¹⁵ quien fundó en 1921 la primera estación de radio organizada, aunque ya emitía esporádicamente desde la sala de su casa, en el centro de Monterrey, desde 1919.¹⁶ Para la década de 1930, las frecuencias estaban obligadas por el Estado mexicano a ofrecer un porcentaje mínimo de 25% de “música tradicional mexicana” en su programación.¹⁷ Sin embargo, esa “música tradicional mexicana” no incluía los sonidos del con-

¹² Catherine Ragland, op. cit., p. 49.

¹³ Wade Goodwyn, *Texas Gets the Accordion Bug and Never Looks Back*, <http://www.npr.org/2011/06/03/136891051/texas-gets-the-accordion-bug-and-never-looks-back?sc=fb&cc=fmp> Fecha de consulta: 2 de junio de 2011.

¹⁴ Catherine Ragland, op. cit., p. 49.

¹⁵ Ayala Duarte, op. cit., p. 69.

¹⁶ Isidro Vizcaya Canales, *Los orígenes de la industrialización en Monterrey, una historia económica y social desde la caída del Segundo Imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, ITESM, 2006, p. 147.

¹⁷ Sonia Robles, *Shaping México lindo: Radio, Music, and Gender in Greater México, 1923-1946*, tesis de Doctorado en Historia, East Lansing, Michigan State University, 2012, p. 47.

junto norteño, ni siquiera en el cuadrante neoleonés. Como ejemplo, la XEH, del señor Tárnava, grabó al acordeonista y compositor Antonio Tanguma por primera vez hasta 1937.¹⁸ En esa época, pero al norte del río Bravo, Santiago Jiménez sí tocaba regularmente polcas con su acordeón en el programa *La hora Anáhuac*, propagado desde San Antonio.¹⁹

Incluso antes de la radio, la antigua música de *tambora de rancho* y acordeón generalizada desde finales del siglo XIX en comunidades escasamente pobladas del este y noreste de Nuevo León, fue reemplazada por el acordeón y bajo sexto, y se mantuvo al margen de una mayor difusión mediática debido a que la gente la vinculaba con las bodas de campesinos, cantinas y zonas de tolerancia.²⁰ Fue por ello, aunado a la migración y carencia de tecnología, que los filarmónicos tuvieron la necesidad de viajar a Texas para grabar, y muchos nunca regresaron a su terruño. Luego de hacer una inspección de las grabaciones más influyentes llegadas hasta nosotros, podemos afirmar que en los albores del conjunto norteño los pequeños grupos musicales presentaban exclusivamente piezas instrumentales, en especial polcas,²¹ y el repertorio era muy similar en Texas y Nuevo León.

¹⁸ Antonio Tanguma [entrevista], 1974, digitalizada en MP3, derechos reservados familia Tanguma Garza, 2010, <http://www.vivatanguma.blogspot.mx/> Fecha de consulta: 24 de septiembre de 2012.

¹⁹ Manuel Peña, *The Texas-Mexican Conjunto, History of a Working Class Music*, Austin, The University of Texas Press, 1985, p. 63.

²⁰ Catherine Ragland, op. cit., p. 54.

²¹ Casi 40% de la música grabada por los conjuntos hasta 1941 era polca. Mencionado en Guadalupe San Miguel Jr., *Tejano Proud, Tex-Mex Music in the Twentieth Century*, College Station, Texas A&M University Press, 2002, p. 10.

En México, antes del grupo Los Alegres de Terán, a finales de los años cuarenta del siglo XX, era poco común escuchar canciones acompañadas por bajo sexto y acordeón. Poco después apreciamos la gran importancia de la lengua como creadora de afinidad en un determinado grupo social, pues al popularizarse las canciones y corridos norteros es destacado que, en ambos lados de la frontera, lo habitual es cantar en español. De esta manera observaremos que los migrantes mexicanos han contribuido en muchos espacios de la sociedad estadounidense: no sólo trabajan en los campos, también han favorecido desarrollos culturales de las propias comunidades del norte, con lo cual tenemos una idea de la complejidad de las migraciones de bienes simbólicos que toman, pero también enriquecen las culturas con las cuales se fusionan. Este proceso sigue dándose hasta el día de hoy, y es lo que Steve Loza ha llamado *transetnicidad*,²² una muestra de cómo se reconfiguran y actualizan las identidades y las tradiciones. En este marco, tanto el conjunto nortero como su extensión en el conjunto tejano, pueden ser considerados una oposición contra la discriminación: la música se transforma en un acto de “resistencia expresiva-cultural”.²³ Al respecto, a finales de la década de 1960, la tendencia de orgullo étnico de los mexicoamericanos, conocida como el *movimiento chicano*, transformó el estatus del *conjunto*, pasando de ser una “basura de

²² Steven Loza, “Músicos chicanos y la experiencia de transetnicidad”, en Álvaro Ochoa, *...Y nos volvemos a encontrar: migración, identidad, y tradición cultural*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001, p. 52.

²³ Manuel Peña, *Música tejana, The Cultural Economy of Artistic Transformation*, College Station, Texas A&M University Press, 1999, p. 21.

cantina a un tesoro cultural”.²⁴ Al ser los mexicanos en Texas una minoría y ver amenazada su identidad, lo anterior puede ser considerado una “intensificación” de su nacionalismo.²⁵

Músicos norestenses migrantes

A pesar de los avances en la investigación de la música norteña y tejano-mexicana, probablemente nunca existirá un acuerdo en torno al lugar por donde ingresó el acordeón a la zona. El etnomusicólogo Manuel Peña sostiene que el “origen lógico” debe haber sido Monterrey, pasando primero por Matamoros. Sus argumentos giran en torno al dominio económico y cultural de la capital neoleonese, conocida como la *Pittsburgh de México*; además, dicho intercambio no pudo ser por medio de los angloamericanos en Texas, pues subraya que las relaciones entre éstos y los mexicoamericanos eran violentas, y los intercambios culturales mínimos, hasta la década de 1920.²⁶

²⁴ *Ibidem*, p. 151.

²⁵ El autor afirma que el sentimiento nacionalista mexicano se puede apreciar hasta el último tercio del siglo XIX, alentado por la llegada del Segundo Imperio, mientras que en las fronteras norteñas se observa un nacionalismo a finales de la década de 1830, debido, en gran parte, a los conflictos con los anglos. Américo Paredes, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, CMAA Books, The University of Texas at Austin, 1995, pp. 9-10. Asimismo, cierto escritor, en 1932, pensaba que se había compuesto más música mexicana al norte del río Bravo que en nuestro país. Mencionado en J. George Sánchez, *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1995, p. 179.

²⁶ Manuel Peña, *The Texas-Mexican Conjunto...*, op. cit., pp. 22-36.

En favor de esta teoría, podemos agregar que los padres, e incluso abuelos, de los primeros acordeonistas de la región de los que tenemos noticias ya tocaban el armonioso instrumento, al menos desde los últimos decenios del siglo XIX, y habían nacido en municipios cercanos a la *sultana del norte*. Sin embargo, muchos filarmónicos prefirieron trasladarse al sur de Texas pues, además de la pobreza dejada por la Revolución, la feligresía de Monterrey siguió despreciando al conjunto local, cuando menos hasta finales de la década de 1940, cuando aparecieron las primeras estaciones de radio que programaban cotidianamente música norteña.²⁷ Don Ramiro Cavazos, compositor con más de doscientas cincuenta canciones, y uno de los pilares de la música regional, comprueba lo anterior, al declarar:

los rancheros nos ocupaban para que les cantaran los corridos y lo que usted quiera, pero en Monterrey, al principio, ellos no tenían mucha confianza en la música norteña, la miraban muy corriente, de cantina; incluso en varias partes de los ranchos no hacían bodas con música norteña porque decían que era muy corriente... yo vine aquí [a la Unión Americana] en 1945 , siempre lo norteño se tocó en Reynosa y en Estados Unidos antes que en Nuevo León, donde sí había, pero todavía no estaban muy reconocidos, porque todavía no se grababa.²⁸

²⁷ Ayala Duarte, op. cit., p. 82.

²⁸ Ramiro Cavazos [entrevista], 11 de julio de 2011 y 24 de julio de 2013, McAllen, Texas.

Efectivamente, los músicos que decidieron quedarse al sur del río Bravo franquearon muchos obstáculos. El mencionado Antonio Tanguma, nacido en 1903, platicaba que en Nuevo León se veían acordeones de una hilera desde los primeros años del siglo XX, los cuales servían solamente para que los niños jugaran con ellos.²⁹ Era difícil conseguir un instrumento de dos hileras de buena calidad, por lo que él tuvo la necesidad de visitar el pueblo de La Feria, Texas, a ratos caminando y a ratos en tren, para comprar por diez dólares un acordeón usado.³⁰ Otros acordeonistas mexicanos también enfrentaron problemas para conseguir sus artefactos melódicos. Por desgracia sabemos muy poco de la vida de los contemporáneos de Tanguma, como el caso de Valentín Chapa, su paisano del municipio de China, o Abelardo García, que hacia 1933 ya vivía esporádicamente de la música. Este último acordeonista, al igual que Tanguma, en momentos tocaba acompañado por bajo sexto, y ambos residieron en Monterrey desde 1938.³¹

Infortunadamente, diversos entusiastas del acordeón tuvieron que ir al norte, como fue el caso de Pedro Ayala. El acordeonista nacido en General Terán, Nuevo León, en 1911, radicó desde su infancia en el pueblo de Donna,

²⁹ Ayala Duarte, op. cit., p. 41.

³⁰ En ese tiempo, Tanguma ganaba 50 centavos diarios en *la labor*. Entrevista a Antonio Tanguma, en documental *Polka, Roots of Accordion Playing in South Texas part 4 of 7*, en <http://www.youtube.com/watch?v=-2hoixBAoJ4> Fecha de consulta: 1 de agosto de 2011; y entrevista realizada a Antonio Tanguma, 1974, MP3, derechos reservados familia Tanguma Garza, 2010, en <http://www.vivatanguma.blogspot.mx/> Fecha de consulta: lunes 24 de septiembre de 2012.

³¹ Ayala Duarte, op. cit., pp. 38-42.

en el Valle del Río Grande,³² y es considerado como uno de los pioneros de la música norteña. Además de Ayala, extendieron la influencia de la música norteña en Texas Lolo Cavazos, quien nació en 1906 en Matamoros, para después afincarse en Alice.³³ Otro tamaulipeco, Agapito Zúñiga, grabó en la Ciudad de México para Discos Peerless, aunque desarrolló gran parte de su carrera artística en Corpus Christi, difundiendo su música por medio de las compañías Ideal, Falcon y BEGO records.³⁴ Asimismo, el neoleonés Camilo Cantú, quien vio la primera luz en 1907 en Sabinas Hidalgo, fue conocido como *El Azote de Austin* y se le identificó como el mejor músico del centro de Texas por más de treinta años, entre las décadas de 1930 y 1960. Cantú aprendió a tocar gracias a Leopoldo Guajardo, quien había llegado a la capital texana desde Monterrey, a comienzos de 1920.³⁵

Transformación del conjunto

Mientras en México los intérpretes de corridos en zonas rurales afirmaban que sus canciones eran culpables de producir entre su audiencia hostilida-

³² Ramiro Burr, *The Billboard Guide to Tejano and Regional Mexican Music*, Nueva York, Billboard Books, 1999, p. 55.

³³ Chris Strachwitz, notas al disco compacto *Norteño & Tejano Accordion Pioneers, 1929-1939*, Arhoolie Records, El Cerrito, California, 1995, p. 9.

³⁴ Información basada en la colección discográfica del autor.

³⁵ Clayton T. Shorkey, “Cantú, Camilo”, en Laurie E. Jasinski (ed.), *The Handbook of Texas Music Second Edition*, Denton, Texas State Historical Association, 2012, pp. 98-99.

des,³⁶ en pueblos del Valle del Río Grande como Pharr, La Villa, Weslaco y Santa Rosa, para el decenio de 1950, se intentó reformar la imagen ramplona del conjunto, prefiriéndose los bailes en lugares cerrados, donde no se vendía cerveza y concurría toda la familia.³⁷ De esta forma, los habitantes de la frontera trataron de alejar los estigmas que habían pesado en el imaginario del *conjunto*, al hacer de su música portadora de valores regionales, como la importancia de la familia, cultura del trabajo y solidaridad. Aquí debemos hacer una distinción fundamental entre el conjunto tejano-mexicano y el conjunto norteño, pues comenzaron sus días como géneros marginales, pero desde la década de 1970 la música norteña se transformó en un género musical visible, multimillonario y basado en la industria, llamado por algunos *norteño light*, lo cual no impide que encontremos músicos norteños “tradicionales”, mientras el conjunto tejano se convirtió en un género *tradicionalista*.³⁸

Cuando la National Endowment for the Arts (Fundación Nacional de las Artes) estableció en 1982 el National Heritage Awards (Premio Nacional del Patrimonio), la primera beneficiada del programa en Texas fue la

³⁶ Como lo comprobaron El Palomo y el Gorrion en Zacatecas y Michoacán, donde “la cosa se pone al rojo vivo”, o Los Alegres de Terán, en Pablillo, Nuevo León, donde incluso se produjeron varios asesinatos en un baile. Guillermo Berrones, *Ingratos ojos míos, Miguel Luna y la historia de El Palomo y El Gorrion*, Monterrey, UANL, 2013, pp. 137-138.

³⁷ http://portal.utpa.edu/utpa_main/lib_home/archive_home/Guadalupe%20Saenz, entrevista de Margaret Dorsey a Lupe Sáenz. Fecha de consulta: 15 de julio de 2013.

³⁸ Tomo prestada la clasificación de géneros musicales propuestos por Jennifer C. Lena, en *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music* (Princeton, Princeton University Press, 2012), en especial el segundo capítulo. La autora reconoce cuatro géneros: *Avant-Garde*, cuando existen sólo una docena de participantes

cantante Lydia Mendoza, y al año siguiente se reconoció la trayectoria del tamaulipeco Narciso Martínez, como uno de los fundadores del conjunto tejano-mexicano. Con el paso del tiempo han sido distinguidos también por el presidente de Estados Unidos, con el *National Heritage Fellowship* (Beca Nacional del Patrimonio) otros apasionados del conjunto tex-mex: Valerio Longoria (1986), Santiago Almeida (1993), Santiago Jiménez Jr. (2000) y Mingo Saldívar (2002). El galardón más reciente fue concedido en 2012 a Leonardo *Flaco* Jiménez, en una ceremonia en la cual no sólo se le entregó un estímulo de \$25,000 dólares, sino que también fue declarado un tesoro nacional vivo de la Unión Americana.³⁹

Pero si en Estados Unidos se distingue al conjunto tejano como un tesoro cultural, al sur de la frontera, en Nuevo León, habría un reconocimiento bastante limitado “y tardío” del valor de la música norteña. El multicitado acordeonista Antonio Tanguma, nacido en 1903, había impulsado por muchos años la música regional, tocando principalmente en las calles, pero no obtuvo patrocinio gubernamental hasta los días de su vejez: a principios de la década de 1970, cuando la Secretaría de Educación Pública del estado lo contrató

activos que se reúnen de manera informal y no atraen la atención de la prensa; *Scene-Based*, caracterizado por un grupo moderado de miembros activos que tienen fama local; *Industry-Based*, se organiza como una corporación industrial y tiene alcance nacional e internacional, y *Traditionalist*, cuando un género basado en la industria sufre una crisis y deja de ser difundido por los medios de comunicación masivos. Es interesante que el género tradicionalista surge cuando los músicos y fans denuncian las “consecuencias de la adulteración causada por la explotación comercial” de su música, lo cual pudo suceder al conjunto tejano, pero no se vislumbra dicha reacción en la música norteña.

³⁹ http://www.nea.gov/honors/heritage/fellows/NHF_listYear.php Fecha de consulta: 31 de mayo de 2013.

para acompañar las actividades de los promotores del folclore local.⁴⁰ Con todo, en México, aun confesando que existe una enorme aceptación de la música norteña en los medios de difusión masivos, al comenzar la segunda década del siglo XXI, el conjunto norteño es invisible para las instituciones culturales del gobierno. Por ejemplo, con el objetivo de “impulsar la creación e interpretación de obras musicales tanto instrumentales como vocales que retomen las formas tradicionales mexicanas de diversos géneros”, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) estableció, en 2001, el programa *Músicos Tradicionales Mexicanos*. En las convocatorias hay una invitación para que los compositores de chilenas, danzones o jarabes presenten sus proyectos, aunque no se refieren a géneros como la polca, la redova o el chotis.

Si bien es verdad que se aceptan participaciones de otras músicas representativas de las regiones del país, la abrumadora mayoría de los ganadores de dicho programa son autores de sones jarochos, y, en sus doce años de existencia, ningún músico norteño ha recibido una beca.⁴¹ Hablo de los grupos norteños desconocidos para los medios masivos: acordeonistas y sus acompañantes que continúan creando melodías con base en las formas musicales tradicionales, pues es claro que si grupos tan populares mediáticamente como Pesado y Ramón Ayala en ocasiones tocan polcas instrumentales, la venta de cientos de miles de discos proviene principalmente de la interpretación de corridos y baladas.

⁴⁰ Ayala Duarte, op. cit., p. 109.

⁴¹ <http://foncaenlinea.conaculta.gob.mx/resultados/resultados.php> Fecha de consulta: 1 de junio de 2013.

Conclusiones

El *conjunto tex-mex* no fue producto de *aculturación*,⁴² expresión que se refiere a la adquisición de una distinta cultura,⁴³ pues los habitantes del sur de Texas que abrazaron la música de bajo sexto y acordeón eran descendientes o venían, en su mayor parte, de los estados del noreste mexicano, y por lo tanto sus manifestaciones sonoras exteriorizaban aquella “intensificación del nacionalismo” de la que habló Américo Paredes. Por lo tanto, esta migración de capital simbólico de ninguna manera “alteró la cultura musical de la Texas mexicana”, como lo sugirió Manuel Peña,⁴⁴ más bien considero que la enriqueció, y en todo caso podemos hablar de una *transculturación e intertextualidad* entre el conjunto tejano y el norteño, debido al fluido e incesante intercambio que a lo largo de la historia han mantenido.

El reciente orgullo regionalista surgido en México en defensa del origen del conjunto no tiene relación alguna con los sentimientos generados en sus inicios, cuando una gran cantidad de solistas y grupos neoleonese y tamaulipecos, como Pedro Ayala, Lolo Cavazos, Camilo Cantú, Narciso Martínez, Agapito Zúñiga, Los Donneños, Los Alegres de Terán, Los Relámpagos del Norte o Los Tigres del Norte tuvieron que radicarse en el Valle del Río Grande, San Antonio, Austin, y hasta en el estado de California, obligados

⁴² Como lo afirma Catherine Ragland, op. cit., p. 203.

⁴³ Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987, p. 96.

⁴⁴ Manuel Peña, *The Texas-Mexican Conjunto...*, op. cit., p. 107.

por la indiferencia, y hasta el rechazo, de sus paisanos. Otros más, como el caso del *Piporro* o del grupo El Palomo y el Gorrión probaron suerte durante la década de 1950, en la Ciudad de México, donde poco después fueron admitidos en el gusto del público.⁴⁵

En años recientes, algunos gobiernos municipales y estatales de México han patrocinado actuaciones de grupos norteños famosos, pero estamos muy lejos del impulso y prestigio que disfruta el conjunto tejano, con sus programas televisivos,⁴⁶ museos,⁴⁷ festivales,⁴⁸ asociaciones,⁴⁹ becas y premios.⁵⁰ Si el mariachi mexicano ha sido nombrado Patrimonio Inmaterial de la Humanidad por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO por sus siglas en inglés), es tiempo de que nuestro país reconozca su diversidad regional y se solicite al organismo internacional una declaratoria similar para el conjunto norteño tradicional. Después de todo, la música de acordeón y bajo sexto en pocos años será centenaria, y es un referente no oficial de identidad mexicana en cualquier parte del mundo.

⁴⁵ Guillermo Berrones, op. cit., pp. 66-69.

⁴⁶ *The Johnny Canales Show* y *Acordeones de Tejas*, por ejemplo.

⁴⁷ Como el museo del conjunto de San Benito en el Narciso Martínez, Cultural Arts Center, el Tejano R.O.O.T.S. Hall of Fame and Museum, de Alice, o la sección del conjunto en el Texas Music Museum de Austin.

⁴⁸ Por ejemplo El Veterano Conjunto Festival, en Corpus Christi, o el Tejano Conjunto Festival en San Antonio, que en 2013 realizó su trigésima segunda edición.

⁴⁹ Como la South Texas Conjunto Association.

⁵⁰ Los mencionados National Heritage Awards.

Fuentes consultadas

- AYALA DUARTE, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla, origen y consolidación del conjunto norteño en Monterrey*, Monterrey, Herca, 2000.
- BERRONES, Guillermo, *Ingratos ojos míos, Miguel Luna y la historia de El Palomo y El Gorrión*, Monterrey, UANL, 2013.
- BURR, Ramiro, *The Billboard Guide to Tejano and Regional Mexican Music*, Nueva York, Billboard Books, 1999.
- CHEW SÁNCHEZ, Martha I., *Corridos in Migrant Memory*, Nuevo México, The University of New Mexico Press, 2006.
- GARCÍA FLORES, Raúl, “La música tradicional del noreste de México”, en Isabel Ortega Ridaura (coorda.), *El noreste: reflexiones*, Monterrey, Fondo Editorial de Nuevo León, 2006, pp. 233-239.
- KOTRABA, Joseph A. y Phillip Vannini, *Understanding Society Through Popular Music*, Nueva York, Routledge, 2009.
- LENA, Jennifer C., *Banding Together: How Communities Create Genres in Popular Music*, Princeton, Princeton University Press, 2012.
- LOZA, Steven, “Músicos chicanos y la experiencia de transtnicidad”, en Álvaro Ochoa, *...Y nos volvemos a encontrar: migración, identidad, y tradición cultural*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2001.
- MORA-TORRES, Juan, *The Making of the Mexican Border, the State, Capitalism and Society in Nuevo León, 1848-1910*, Austin, The University of Texas Press, 2001.
- ORTIZ, Fernando, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.
- PAREDES, Américo, *Folklore and Culture on the Texas-Mexican Border*, Austin, CMAS Books, The University of Texas at Austin, 1995.
- PEÑA, Manuel, *The Texas-Mexican Conjunto, History of a Working Class Music*, Austin, The University of Texas Press, 1985.
- , *Música tejana, The Cultural Economy of Artistic Transformation*, College Station, Texas A&M University Press, 1999.
- RAGLAND, Catherine, *Música norteña: Mexican Americans Creating a Nation Between Nations*, Filadelfia, Temple University Press, 2009.
- ROBLES, Sonia, *Shaping México lindo: Radio, Music, and Gender in Greater México, 1923-1946*, tesis de Doctorado en Historia, East Lansing, Michigan State University, 2012.

- SÁNCHEZ, George J., *Becoming Mexican American: Ethnicity, Culture, and Identity in Chicano Los Angeles, 1900-1945*, Nueva York, Oxford University Press, 1995.
- SAN MIGUEL Jr., Guadalupe, *Tejano Proud, Tex-Mex Music in the Twentieth Century*, College Station, Texas A&M University Press, 2002.
- STOKES, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music, the Musical Construction of Place*, Nueva York, Berg Publishers, 1997, pp. 1-27.
- VIZCAYA CANALES, Isidro, *Los orígenes de la industrialización en Monterrey, una historia económica y social desde la caída del Segundo Imperio hasta el fin de la Revolución (1867-1920)*, Monterrey, Fondo Editorial Nuevo León, ITESM, 2006.

Selección del repertorio

Luis Omar Montoya Arias^{*}

Una de las características de la serie Testimonio Musical de México del Instituto Nacional de Antropología e Historia, es que cada número incluye uno o dos discos de música que acompañan los textos de los investigadores. En el caso del presente número de la serie, el 59, sobre música nortehña mexicana, la construcción de los dos discos que se suman a las colaboraciones de los etnomusicólogos y músicos responde a la necesidad imperante de restituir dignidad a las mujeres, quienes sin duda cumplieron un rol protagónico en el ámbito de este género musical, durante las décadas de 1950, 1960 y la primera mitad de 1970.

Hoy se piensa y se afirma que la música nortehña mexicana es un territorio dominado por los varones; pero es importante saber que esta realidad no siempre fue así. Durante la época dorada del género (1950-1960), los duetos femeninos participaron intensamente en su consolidación; por ello, y con el objetivo de mostrar que las mujeres forman parte de la historia de la mú-

^{*} CIESAS-Peninsular, México.

sica norteña, en el primer disco (tomo I del fonograma) se incluyen duetos como los de Las Hermanas Huerta, Río Bravo, Las Norteñas, Las Adelitas, Hermanas Arias y Las Alteñas.

Además, las mujeres figuraron no sólo como parte de los duetos femeninos, sino también como solistas y, por supuesto, como integrantes de duetos mixtos. Entre éstos, quienes más influyeron en los derroteros de la música norteña mexicana fueron Rita y José, integrado por José Lorenzo Morales y su esposa Rita, y un dueto trascendental para la historia de la música norteña mexicana: Alma Norteña, conformado por Alma Zermeño y Agustín Moreno Raz, un virtuoso del bajo sexto, nacido en el rancho de Los Razos en el municipio de Salamanca, Guanajuato. Alma Zermeño, a su vez, en la segunda mitad de los años cincuenta formó con su hermano León Zermeño el dueto Hermanos Zermeño, originario de Corralejo, Guanajuato. De esta manera, como se puede apreciar, la mujer ha estado presente y activa en la constante creación de la música norteña mexicana. Sin embargo, lamentablemente existe una historia oficial del género que ha ignorado las aportaciones de las cantoras y cantadoras mexicanas del siglo XX.

Por otra parte, llama la atención que ochenta por ciento de los duetos femeninos que más trascendieron en la música norteña durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, sean nativos del Bajío. El dato no debe pasar desapercibido, sobre todo si recordamos que México nació y se inventó desde esa parte de su territorio: el Bajío; además, los acontecimientos decisivos que permitieron la independencia de la nación mexicana acontecieron en la misma región.

En este marco de referencia ubicamos el repertorio del primer disco de *¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto*, encartado en el tomo I, “Gestación de la música norteña mexicana”. Incluye un tema de Los Montañeses del Álamo, con el cual se pretende hacer evidente la repercusión de la Orquesta Típica Miguel Lerdo de Tejada, fundada en 1901, en la construcción social de la música norteña mexicana. Del tema *El dinero es redondo*, interpretado por Los Alegres de Terán –dueto que debe considerarse como uno de los padres de la música norteña–, lo más interesante está en los arreglos con trompetas mariacheras; este aspecto ayuda a desmentir la afirmación generalizada en los círculos académicos, en el sentido de que la música norteña, desde su instrumentación, siempre ha permanecido estática. Asimismo, el tema ejecutado por Eugenio Ábrego y Tomás Ortiz también permite colocar sobre la palestra la importancia de la composición en la construcción histórica de la música norteña mexicana. El lector se percatará de que el compositor a quien más se acude a lo largo de los dos discos del fonograma 59 es el maestro Paulino Vargas Jiménez, de Promontorio, Durango; miembro fundador de Los Broncos de Reynosa, Paulino Vargas es un músico y compositor que debe ser atendido por la etnomusicología mexicana.

También en el primer disco se incluyen tres boleros: *Libro abierto*, con Los Broncos de Reynosa; *Limosna de un hijo*, con Los Rancheritos del Topo Chico, y *Sabor de engaño*, con Los Cadetes de Linares; ¿por qué estos temas?, para demostrar que una de las mayores virtudes del género norteño es su impresionante capacidad de adaptación e incorporación de modas

musicales, como sucede en este caso con el bolero. Parte del mismo volumen es el tema grabado en 1968 por el dueto Kiko y Chuy: *Un engaño más*, que muestra el impacto del rock en la música norteña mexicana. De esta manera se reafirma, ante todo, un despliegue de versatilidad, narratividad e improvisación en este género musical mexicano.

Las aportaciones indígenas a la música norteña también están representadas en el primer disco, en la voz del sonorenses Ramón Vega, con el tema *Flor de capomo*, y en la persona de don Margarito Calero Martínez, con la melodía *Un año de agonía*. La canción interpretada por Ramón Vega, hermano del difunto Sergio Vega, es una copla de tradición oral, parte del repertorio musical de los grupos indígenas mayo-yoreme. De Margarito Calero Martínez podemos decir que se desempeñó como acordeonista norteño en la región del Bajío, desde la década de 1940 hasta su muerte, acaecida en el año 2006 en Irapuato, Guanajuato. Don Margarito Calero, de origen otomí y nacido en Comonfort, Guanajuato, destacó por ejecutar un acordeón Hohner tipo piano y porque, para desarrollarse en la ejecución del instrumento, se apoyó en técnicas italianas; un aspecto que lo caracterizó fue el permanente uso de los bajos durante sus interpretaciones, aunque se realizaran en un marco musical más amplio, donde figuraran instrumentos como el bajo sexto y el tololoche. Calero Martínez siempre mostró su sello personal como ejecutante de acordeón, a través de un fuelleo amplio, lleno de fuerza e improvisación. Con Ramón Vega y Margarito Calero se muestra que los grupos indígenas también contribuyeron al nacimiento y posterior auge de la música norteña mexicana, hoy omnipresente en Occidente.

Otro elemento que destaca en este primer disco es la presencia de la mujer en la música norteña, pero como parte de las historias trágicas o corridos que narran las diferentes canciones. Composiciones como *La entalladita*, interpretada por Los Hermanos Banda de Salamanca; *La malcasada*, por El Palomo y el Gorrión; *La preciosa*, por Los Relámpagos del Norte, y *La pelo de oro*, por Los Madrugadores del Bajío, dan cuenta de este aspecto del género norteño. De esta manera, la mujer no sólo ha participado como intérprete de esta música mexicana, sino también como personaje de las narraciones; un ejemplo de esto lo tenemos en el corrido *La pelo de oro* –grabado originalmente a finales de la década de los cincuenta, por el dueto Ray y Lupita–, que habla de las mujeres como seres fuertes, contestatarios y transgresores. Así, la mujer siempre ha estado presente en los diferentes discursos que tejen la música norteña mexicana, el problema es que se ha visto opacada por el machismo, comportamiento reprochable que ha encontrado en el narcotráfico su máximo resguardo y cobijo.

Por otra parte, el lado contestatario de la música norteña está representado por Los Broncos de Reynosa y sus *Páginas tamaulipecas*. En la actualidad se afirma que la música norteña mexicana es conservadora, de derecha y promotora del narcotráfico; si bien es una afirmación que tiene cierto grado de verdad, debe considerarse que refleja sólo una parte de la historia.

Finalmente, el disco 1 del fonograma incluye duetos icono de este género, como Los Pingüinos del Norte, de Rubén Castillo Juárez, y Los Madrugadores del Bajío; también al solista norteño Luis Domingo Arévalo. El último tema del disco –así como el último del disco 2– es responsabilidad

de Los Ramones de Nuevo León, antes conocidos como Los Ramoncitos; compartimos de ellos el último tema de cada disco porque deseamos demostrar que la música norteña mexicana, además de comercial, es tradicional.

Respecto al segundo disco del fonograma, encartado en el tomo II “Transnacionalización de la música norteña mexicana”, la selección del repertorio responde a la necesidad de hacer del conocimiento de los mexicanos, la impresionante y poderosa influencia que tienen las músicas nacionales, específicamente la música norteña, en el mundo occidental. Con este disco transitamos por Chile, seguimos por Venezuela y Colombia, llegamos a Brasil y de ahí a Holanda; al final, con las dos últimas piezas regresamos a México: el *Corrido de Joaquín Murrieta* debe leerse como un golpe de autoridad que ejemplifica la gran importancia del corrido, en la cotidiana reinención de la música norteña mexicana. Si hacemos la lectura correcta de este segundo disco, más allá de la folclorización de la música norteña mexicana, entenderemos que México sigue siendo la potencia cultural de Latinoamérica; su influencia en Holanda, Serbia, Rusia, España y Francia, lo demuestra. Este género mexicano forma parte, entonces, del conglomerado musical que hace de México una nación de avanzada, siempre acotando el fenómeno en términos culturales, específicamente musicales.

De Chile se incluyen trece temas, por su importancia sociohistórica en el contexto latinoamericano. La nación chilena, en Latinoamérica, es quizás la que ha asimilado la música norteña mexicana con una visión más purista. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973 cambió el curso de la historia de esta música mexicana en Chile; debido a este acontecimiento, la

música norteña se “encapsuló”, permaneció inmóvil, estática, hasta principios de la década de 1990 cuando comenzaron a llegar las novedades desde México, por medio de programas como *La Movida* de Televisa, conducido por Verónica Castro. De manera violenta, algunos chilenos, como Nibaldo Valenzuela Fernández, se durmieron disfrutando de las glorias de la música norteña mexicana en las décadas de 1950 y 1960, y despertaron con la pesadilla, luego de diecisiete años de dictadura, de saber que esta música había cedido sus espacios mediáticos a formas más estilizadas y a la vez, más homogeneizantes de hacer música norteña. Siempre serán de admirar la pasión y el respeto con que los chilenos viven la música norteña mexicana. Así, la norteña, al igual que el mariachi, la cumbia, el merengue, la samba, el tango y la salsa, terminó siendo una música latinoamericana.

En el segundo disco consideramos el corrido *Gesta heroica*, interpretado por el dueto Los Texanos de América, que estaba formado por un carabineero y su esposa. El corrido fue grabado en 1973, con el respaldo de la disquera Sol de América establecida en la Gran Avenida de Santiago de Chile; se trata de un hallazgo fascinante porque narra el primer intento por derrocar al gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende Gossens, evento que aconteció el 29 de junio de 1973, mientras que el golpe militar que impuso a Augusto Pinochet Ugarte como presidente de Chile, sucedió el 11 de septiembre de 1973. El rescate del corrido *Gesta heroica*, tesoro invaluable para la historia de Chile, sucedió gracias a la generosidad del coleccionista chileno Nibaldo Valenzuela Fernández quien, el 18 de marzo del 2013, fue reconocido por la Embajada de México en Chile como

el más importante coleccionista de músicas mexicanas en aquel país sudamericano. Nuestro agradecimiento a Nibaldo Valenzuela.

Esmeralda González Letelier (1917-1987), conocida en el ambiente musical como Guadalupe del Carmen, de quien se incluyen dos temas en el disco, fue galardonada en 1954 por la RCA-Víctor, el motivo: vender 175 mil copias de *Ofrenda*, composición de Jorge Landy. El reconocimiento significó el primer disco de oro entregado a un artista chileno, y el logro fue doble: primero porque lo recibió una mujer y segundo, porque el género laureado fue el norteño. El primer disco de oro entregado a talentos chilenos no vino de la cueca ni de la tonada, sino de la canción ranchera mexicana, un elemento que sirve al lector para comprender lo trascendente que son las músicas mexicanas para el pueblo chileno. Las melodías de Guadalupe del Carmen, *Los dos escudos* y *Tierras gemelas*, en este disco, dan cuenta de la hermandad entre Chile y México.

En la compilación también se incluyen temas interpretados por artistas venezolanos y colombianos. Al ser vecinos, Colombia y Venezuela, comparten problemas, retos y músicas, como la llanera por ejemplo. El dueto Lupe y Polo, de origen venezolano, marcó época en Sudamérica durante las décadas de 1970 y 1980; es uno de los pocos duetos norteños que sin haber nacido en territorio azteca, lograron trascender musicalmente en casi todo el continente americano. El éxito de Lupe y Polo se explica, en gran medida, por el talento musical que los caracterizó durante su trayectoria; aunque mayormente interpretaron repertorio de Los Relámpagos del Norte, ocuparon un espacio importante en los medios de comunicación

latinoamericanos. Por esta relevancia histórica es que incluimos uno de sus temas en el presente fonograma. La intención es demostrar que existieron duetos norteños que sin ser de origen mexicano, lograron estar en el gusto musical de millones de seguidores latinoamericanos; es el caso también del dueto brasileño Tónico e Tinoco, cuyo tema incluido en el disco es apenas un ejemplo que reitera la influencia de la música norteña mexicana en Sudamérica.

Sobre Holanda diremos que la presencia de la música norteña mexicana en este país es excepcional, en tanto que se trata de una nación europea que parecería muy lejos de la realidad mexicana. No es así. Desde hace por lo menos dos décadas, la música norteña penetró en Holanda a través de Texas y sus colonias en el Caribe americano. Ponderar el caso de este país europeo nos permite reconocer que la influencia mexicana ha alcanzado otros continentes.

FI / lcd / Tm0059

¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto : t. I. Gestación de la música norteña mexicana : t. II. Transnacionalización de la música norteña mexicana / Coordinador de la investigación, Luis Omar Montoya Arias – México : Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013.

Dos fonogramas en disco compacto : aleación metálica (2:28:35 hrs.) + 2 libros (t. I 228 pp., t. II 260 pp. : fotos : incluye bibliografías). – (Testimonio Musical de México, número 59).

Disco 1. 1. Los vergelitos – Los Montañeses del Álamo – 2. El dinero es redondo – Los Alegres de Terán – 3. A mí no me olvides Dios – Los Pingüinos del Norte – 4. Aunque pasen los años – Los Madrugadores del Bajío – 5. Libro abierto – Los Broncos de Reynosa – 6. Limosna de un hijo – Los Rancheritos del Topo Chico – 7. Sabor de engaño – Los Cadetes de Linares – 8. Un engaño más – Kiko Montalvo : Chuy Scott – 9. Cuatro paredes – Las Hermanas Huerta – 10. A qué volver – Dueto Río Bravo con Los Madrugadores del Bajío – 11. Mi único camino – Las Norteñitas – 12. Mazatlán – Las Adelitas – 13. No necesito de ti – Dueto Hermanas Arias – 14. De las ocho a las nueve – Las Alteñitas Hermanas Arias – 15. Vieja escalera – Dueto Alma Norteña con Los Madrugadores del Bajío – 16. Mi loca pasión – Los Hermanos Zermeño – 17. Una palomita – Dueto Alma Norteña – 18. Flor de capomo – Ramón Vega – 19. Un año de agonía – Margarito Calero

Martínez – 20. La entalladita – Los Hermanos Banda de Salamanca – 21. La malcasada – El Palomo y El Gorrión – 22. La preciosa – Los Relámpagos del Norte – 23. La pelo de oro – Los Madrugadores del Bajío – 24. Páginas tamaulipecas – Los Broncos de Reynosa – 25. Adiós frontera – Luis Domingo Arévalo – 26. La tercera carta – Los Hermanos Banda de Salamanca – 27. Flor hermosa – Los Ramones de Nuevo León.

Disco 2. 1. Los dos escudos – Guadalupe del Carmen (Chile) – 2. Tierras gemelas – Guadalupe del Carmen (Chile) – 3. Colo Colo 1973 – Los Hermanos Bustos (Chile) – 4. Eterno campeón – Los Hermanos Bustos (Chile) – 5. Tus mentiras – Los Hermanos Bustos (Chile) – 6. Hace un año – Los Rancheros de Río Grande (Chile) – 7. María de Jesús – Los Rancheros del Río Grande (Chile) – 8. Me voy lejos – Los Amigos de Loica (Compositor, José Rubén Romero) (Chile) – 9. El animalito – Los Luceros del Valle (Chile) – 10. Juan Guerrero – Los Luceros del Valle (Chile) – 11. Carta jugada – Los Reales del Valle (Chile) – 12. El de las botas negras – Eliseo Guevara (Chile) – 13. Gesta heroica – Los Texanos de América (Chile) – 14. El espejo – Lupe y Polo, 1971 (Venezuela) – 15. La banda del carro rojo – Las Hermanitas Calle (Colombia) – 16. Qué tal si te compro – Grupo Mezcal (Colombia) – 17. Soy alcalde – Uriel Henao (Colombia) – 18. Narco Aurelio – Rey Fonseca (Colombia) – 19. Cavalo branco – Tónico e Tinoco (Brasil) – 20. Prenda del alma – Dwayne Verheyden (Holanda) – 21. Corrido de Joaquín Murrieta – Luis y Julián (México) – 22. No compro amores – Los Ramones de Nuevo León (México).

Cuidado de la edición: Benjamín Muratalla : Omar Quijas Arias : Silvia Lona.

Matriz: Diego Alonso López Hernández.

Diseño de portada y formación: Cristina García.

ISBN 978-607-484-452-8 Obra Completa

ISBN 978-607-484-453-5 Tomo I.

ISBN 978-607-484-456-6 Tomo II.

Resumen: La idea de México y lo mexicano como construcción cultural y social en nuestros días, definitivamente pasa por las coordenadas del Norte, de la misma manera que durante buena parte del siglo XX lo hizo por el Bajío. La música norteña desde el último tercio del siglo XX y lo que va de éste, es lo que la música de mariachi fue durante la primera parte del siglo XX. La música norteña mexicana representa la marca de identidad de la (nueva) mexicanidad, con su carga de constructo incluida.

Español.

1. Música Popular – México. 2. Estudios Musicales – México. 3. Música Norteña.

Serie Testimonio Musical de México
Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología

1. Testimonio Musical de México
2. Danzas de la Conquista
3. Música huasteca
4. Música indígena de Los Altos de Chiapas
5. Música indígena del Noroeste
6. Sones de Veracruz
7. Michoacán: sones de Tierra Caliente
8. Banda de Tlayacapan
9. Música indígena de México
10. Sones y gustos de la Tierra Caliente de Guerrero
11. Música indígena del Istmo de Tehuantepec
12. Banda de Totontepec, mixes, Oaxaca
13. Cancionero de la Intervención francesa
14. Música de los huaves o mareños
15. Sones de México. Antología
16. Corridos de la Revolución. (Vol. 1)
17. Música campesina de Los Altos de Jalisco
18. El son del sur de Jalisco. (Vol. 1)
19. El son del sur de Jalisco. (Vol. 2)
20. Corridos de la Rebelión cristera
21. Música de la Costa Chica
22. Tradiciones musicales de La Laguna. La canción cardenche
23. *In Xóchitl In Cuicatl*. Cantos y música de la tradición náhuatl de Morelos y Guerrero

24. Abajeños y sones de la fiesta purépecha
25. Canciones de vida y muerte en el Istmo oaxaqueño
26. Corridos de la Revolución. (Vol. 2. Corridos zapatistas)
27. Fiesta en Xalatlaco. Música de los nahuas del Estado de México
28. *Lani Zaachila yoo*. Fiesta en la Casa de Zaachila
29. Tesoro de la música norestense
30. Voces de Hidalgo: la música de sus regiones. (Dos discos)
31. Dulcería mexicana; arte e historia
32. Música popular poblana
33. Soy el negro de la Costa. Música y poesía afroestiza de la Costa Chica
34. Festival costeño de la danza
35. Los concheros al fin del milenio
36. No morirán mis cantos. Antología. (Vol. 1)
37. Suenen tristes instrumentos. Cantos y música sobre la muerte
38. Atención pongan señores... El corrido afromexicano de la Costa Chica
39. A la trova más bonita de estos nobles cantadores. (Grabaciones de Raúl Hellmer en Veracruz)
40. La Banda Mixe de Oaxaca. (Premio Nacional de Ciencias y Artes 2000)
41. *Xquele'm* Tata Dios. Cantos y música del Oriente de Yucatán
42. Guelaguetza: dar y recibir, tradición perenne de los pueblos oaxaqueños
43. Evocaciones de la máquina parlante. Albores de la memoria sonora en México
44. Manuel Pérez Merino. Grabaciones al piano del Cantor del Grijalva
45. *Xochipitzahua*. Flor menudita. Del corazón al altar. Música y cantos de los pueblos nahuas
46. *Yúmare o'oba*. Música ceremonial de los pimas de Chihuahua
47. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. I. Dos discos)

48. Música de nuestros pueblos. (Archivos de Samuel Martí)
49. Músicos del Camino Real de Tierra Adentro. (Dos discos)
50. En el lugar de la música. 1964-2009. (Cinco discos)
51. ...Y la música se volvió mexicana. (Seis discos)
52. Soy del barrio de Santiago. *Tatá* Benito. Pirecuas de la Sierra de Michoacán
53. 150 años de la Batalla del 5 de Mayo en Puebla. 1862-2012. (Dos discos)
54. De la sierra morena vienen bajando, zamba, ay que le da... Música de la Costa Sierra del suroccidente de México
55. El son mariachero de La Negra: de “gusto” regional independentista a “aire” nacional contemporáneo. (Dos discos)
56. Buenas noches Cruz Bendita... Música ritual del Bajío. (Dos discos)
57. La plegaria musical del mariachi. Velada de minuets en la Catedral de Guadalajara. (Vol. II. Dos discos)
58. Los Doce Pares de Francia. Música y danza tradicional de Totolapan, Morelos. (Dos discos)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo I. Gestación de la música norteña mexicana. (Un disco)
59. ¡Arriba el Norte...! Música de acordeón y bajo sexto. Tomo II. Transnacionalización de la música norteña mexicana. (Un disco)

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Rafael Tovar y de Teresa

PRESIDENTE

Instituto Nacional de Antropología e Historia

María Teresa Franco

DIRECTORA GENERAL

César Moheno

SECRETARIO TÉCNICO

José Francisco Lujano

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Leticia Perlasca Núñez

COORDINADORA NACIONAL DE DIFUSIÓN

Porfirio Castro Cruz

DIRECTOR DE DIVULGACIÓN

Benjamín Muratalla

SUBDIRECTOR DE FONOTECA

