



CENTRO DE INVESTIGACIONES Y
ESTUDIOS SUPERIORES EN
ANTROPOLOGÍA SOCIAL

La norteña en Latinoamérica o
El transnacionalismo musical
cosmopolita en las periferias.

T E S I S

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE

Doctor en Historia

P R E S E N T A

LUIS OMAR MONTOYA ARIAS

DIRECTOR DE TESIS: DR. SERGIO NAVARRETE PELLICER

MÉRIDA, YUCATÁN, MÉXICO. LUNES 24 DE NOVIEMBRE 2014

© Luis Omar Montoya Arias 2014

Todos los derechos reservados

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias al CONACYT y al pueblo mexicano, por la beca que me otorgaron para poder realizar este doctorado en historia.

Dedicatorias

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt)

A José Arias Bribiesca, mi abuelo materno. Bracero en Detroit y creador de pastorelas en Pénjamo, Guanajuato, México.

A Concepción Cano, mi abuelita materna. Mi modelo a seguir. La recuerdo como una mujer alta, de ojos azules y cabello blanco. De carácter enérgico y a la vez alegre, fue muy importante durante mi niñez y mi adolescencia. Murió cuando un servidor cursaba la secundaria. Recuerdo que en las reuniones familiares, gustaba de cantar La pelo de oro y La entalladita, dos corridos mexicanos que tienen a la mujer en el centro de sus narraciones. Gracias a sus pláticas sobre Pancho Narciso, Polo Pacheco, los cristeros y los revolucionarios de 1910, decidí estudiar historia. A ella le debo mi espíritu combativo, mi carácter contestario y rebelde. Jamás la vi doblegarse ante nada, ni ante nadie; por eso siempre me he sentido identificado con ella y con sus principios. Era una mujer estricta, pero justa y amorosa que siempre me brindo protección.

A mi madre. A mi tía Mela. En el ambiente musical fueron conocidas como Las Alteñitas Hermanas Arias. Con el paso de los años, aprendí a valorar su historia de vida.

A Margarito Calero Martínez *El acordeón del Bajío*, mi tío.

A Miguel Pitayo, mi padrino de bautismo. Trompetista mariachero que trabajó durante la década de 1980 en Francia, Alemania, Italia y Holanda, con su Mariachi Principal de Irapuato.

A mis hermanos Alan y Pepe. A mi prima Mago.

A mi tía Lucha. A mi papá Enrique.

A Gabriel Medrano de Luna, Genaro Martell Ávila, Carlos Trejo Juárez, Francisco Javier Martínez Bravo, Luis Manilla Velásquez, María de Jesús Navarro, Jorge Amós, Paola Peniche, Federico Suárez, Hortensia Granados Avilés, Leticia Calderón, Luis Fernando Macías García, Jesús Lizama y Pedro Bracamonte. Maestros que en diferentes etapas de mi vida académica, creyeron en mi persona y en mi trabajo. Este logro también les pertenece a ellos.

A los bibliotecarios del CIESAS-Peninsular: Cristian, Moni y Zenaida. Muchas gracias por su invaluable ayuda. Siempre les estaré agradecido por el apoyo incondicional que me dieron.

A Toño Peña Guajardo y a Juan Diego Razo Oliva, dos amigos que perdieron la vida, mientras un servidor trataba de culminar esta investigación histórica sobre la música nortea mexicana.

De Miguel Hidalgo y Costilla a los 43 normalistas de Ayotzinapa, Guerrero. A todos los que han perdido la vida en su cruzada por un México libre y más humano.

ABSTRACT DE LA TESIS

Los mexicanos siempre estamos mirando hacia los Estados Unidos. En un afán por reconocernos en el vecino exitoso, hemos olvidado que en el sur del continente americano, existen pueblos con quienes compartimos un idioma y una sumatoria de elementos culturales que nos deberían unir. La realidad es diferente a como nos gustaría que fuera. Luego de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), sucedida a principios de la década de 1990, México se distanció con mayor fuerza de América Latina. Esta investigación es un intento por recordar que México ha sido importante en la construcción histórica de todos los países que definen a Latinoamérica, incluyendo al gigante Brasil.

La presente investigación estudia a la nortea, una música de origen México-Estadounidense, en cuatro realidades latinoamericanas: Chile, Bolivia, Colombia y México. Apoyado en la historia oral como metodología, el autor de la obra comparte reflexiones profundas sobre la influencia cultural de México en Latinoamérica, mirando por el lente de la música. Se explican las particularidades de cada realidad Latinoamérica. En Colombia, por ejemplo, el papel del narcotráfico juega un rol protagónico en la difusión de la música nortea; en Chile la dictadura pinochetista (1973) cumplió con su tarea al prohibir la importación de músicas mexicanas, y en Bolivia la presencia mediática de Televisa es abrumadora. Sí, México y sus músicas están presentes en todo el continente americano, pero casi nunca se nos explica cómo pasó esto. La gran aportación de esta investigación está en detallar los eventos históricos que llevaron una música mexicana como la nortea a Chile, a Bolivia y a Colombia. Fue el cine, el primer vehículo que trasladó a las músicas

mexicanas al sur del continente americano, desde finales de la década de 1930, como se argumenta en cada uno de los capítulos de esta investigación.

ÍNDICE

Introducción	1
Capítulo I	
Un enfoque transnacional de la música nortea	20
Capítulo II	
El transnacionalismo en la era del vinilo	40
Capítulo III	
Colombia	58

Capítulo IV

Bolivia 84

Capítulo V

Chile 102

Capítulo VI

El transnacionalismo en la era digital 141

Consideraciones finales 161

Fuentes consultadas 168

INTRODUCCIÓN

La música nortea es aquella que se define por un acordeón y por un bajo sexto. Los objetivos de la presente investigación son dar cuenta de los diversos mecanismos migratorios que llevaron a la música nortea a tres regiones de Latinoamérica, y en explicar por qué una música de origen México-Estadounidense fue asimilada. Esta investigación se concentra en el estudio de México, de Bolivia, de Chile y de Colombia para demostrar la validez del marco teórico elegido. Me interesa estudiar a la música nortea como un producto del entretenimiento, no como parte de la tradición norestense, ni como un fenómeno identitario para Texas.

Históricamente, la música nortea es binacional porque se gestó en medio de procesos migratorios generados entre México y los Estados Unidos, durante los siglos XIX y XX. Es verdad que casi la totalidad de los ejecutantes e intérpretes que grabaron por primera vez música nortea, nacieron en territorio mexicano, pero fue en los Estados Unidos donde encontraron las condiciones tecnológicas para materializar sus proyectos. Sin el capital y sin los avances científicos estadounidenses la música nortea posiblemente no existiría como la conocemos actualmente. La música nortea es de México, pero también es de los Estados Unidos, así como de Chile, de Colombia, de Bolivia y de otras regiones distantes del continente americano como Alemania, Rusia y Holanda, donde mantiene una vigencia increíble.¹

Helena Simonett es una de las académicas que más ha insistido sobre la pertinencia de estudiar fenómenos actuales como la música nortea desde el transnacionalismo, “porque bienes culturales como las músicas están lejos de respetar fronteras nacionales”.²La

¹Lotgerink, Dirk, “La música nortea mexicana en Holanda”, en *Arriba el Norte*, tomo II, México, INAH, 2013, pp.62-85.

²Simonett, Helena, “Quest for the local. Building musical ties between México and the United States”, en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, Lexington Books, 2008,

globalización avanza y las relaciones entre las músicas y la construcción de identidades locales son cada vez más tenues, por eso los mercados del entretenimiento tienden a homogeneizarse. “El fenómeno de las músicas territorializadas es cada vez menor”,³ y es que “mucho antes de que los académicos mostraran interés por las relaciones entre las músicas y los procesos de globalización, las artes ya habían cruzado las fronteras nacionales”.⁴ Un ejemplo contundente son las bandas de viento en el siglo XIX, a las que Simonett cataloga como “término genérico usado para definir a una variedad de conjuntos integrados por instrumentos de metal, maderas y percusiones”.⁵

El origen del concepto transnacionalismo, está en el siglo XIX, cuando se usó para definir a las corporaciones privadas que tenían una presencia organizacional y administrativa en varios países.⁶ En la actualidad, transnacionalismo describe “intercambios, conexiones y prácticas transfronterizas que trascienden el espacio nacional como punto de referencia básico”.⁷ Para el transnacionalismo clásico, los migrantes son el canal a través del cual se reproducen prácticas culturales como las músicas, en un espacio distinto al de origen. Lo anterior significa que “el migrante es el actor central del transnacionalismo”.⁸ De acuerdo con el transnacionalismo clásico, se requieren de “contactos sociales habituales y sostenidos a través de las fronteras nacionales para su ejecución”.⁹ Para el transnacionalismo clásico u ortodoxo, los desplazamientos continuos de personas son indispensables.¹⁰

Dado lo estrecho de la propuesta clásica, pendero adecuado retomar la visión que la investigadora estadounidense, Patricia Landolt, desarrolló sobre el transnacionalismo. De acuerdo con Landolt, el transnacionalismo es, ante todo, un enfoque o una perspectiva

p.120.

³Idem.

⁴Ibid, p.199.

⁵Simonett, Helena, “From village to world stage: The malleability of Sinaloa popular brass bands”, en *Brass bands of the world: Militarism, colonial legacies, and local music making*, edited by Suzel Ana Reilly and Katherine Brucher, Ashgate, 2012, p.200.

⁶Moctezuma, Miguel, “Transnacionalidad y transnacionalismo”, en (http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/rimd/documentos_miembros/13875Transnacionalismo-trasnacionalidad.pdf; acceso: 31 de agosto del 2014).

⁷Idem.

⁸Idem.

⁹Idem.

¹⁰Idem.

migratoria.¹¹Landolt afirma que en un mundo globalizado como el de hoy, no sólo las personas se mueven, sino también los capitales, las empresas, las tecnologías, y por supuesto, los símbolos culturales.¹²Para Landolt, estas manifestaciones forman parte del transnacionalismo. La española Cristina Blanco, participa de la discusión al asegurar que “si bien los movimientos migratorios constituyen la base del transnacionalismo, las migraciones poblacionales no significan transnacionalismo”.¹³Hoy el transnacionalismo es un fenómeno vinculado con la globalización y con los espacios desterritorializados.¹⁴

No pretendo “ocultar bajo nuevos términos, viejas realidades explicadas”,¹⁵sino demostrar, a través de la evidencia empírica, que el transnacionalismo musical ha mutado. Hoy el transnacionalismo debe entenderse como un enfoque migratorio que involucra al narcotráfico y a las industrias culturales, además de los desplazamientos poblacionales. Recurro al “transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias” para resumir un cumulo de estrategias sociales a través de las cuales, las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes territorialmente. Estas migraciones musicales cosmopolitas tienen lugar entre dos o más naciones económicamente subdesarrolladas, que ocupan un plano de importancia menor, en las dinámicas del sistema capitalista global.

El “transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias” está inspirado en la teoría de la dependencia. Ésta fue concebida por el chileno Enzo Faletto y por el brasileño Fernando Henrique Cardoso. Editada en 1969 por Siglo XXI de la Ciudad de México, la teoría de la dependencia es una respuesta a la teoría del desarrollo, concebida por el Fondo Monetario Internacional, con sede en Washington. La teoría de la dependencia propone que existe una periferia capitalista que asume, por decisión de grandes potencias como Estados Unidos, la tarea de aportar materias primas que mantienen el nivel de vida de las sociedades primermundistas. La teoría de la dependencia analiza la dualidad centro-periferia, reformula el concepto de atraso y define a Latinoamérica como “capitalismo de periferia”.¹⁶

¹¹Landolt, Patricia, “The study of transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field”, en *Ethnic and racial Studies*, vol. 22, issue 2, Routledge, 1999, p.217.

¹²Ibid, pp.220.

¹³Blanco, Cristina, “Transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria”, en (file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf; acceso: 31 de agosto del 2014).

¹⁴Idem.

¹⁵Idem.

¹⁶Yocelvezky, Ricardo, “Las contribuciones de Enzo Faletto al pensamiento latinoamericano”, en *Estudios Sociológicos*, vol. XXII, número 1, México, El Colegio de México, enero-abril, 2004, pp.1-18.

Santiago de Chile se constituyó en un lugar de encuentro de científicos sociales de América Latina, debido al establecimiento de un conjunto de instituciones dedicadas a la elaboración de conocimiento sobre la región. El encuentro se debió también a la situación política que empujó al exilio a un número importante de científicos

El transnacionalismo sirve para explicar, desde las capitales coloniales del mundo, fenómenos como las músicas mexicanas en los Estados Unidos, o como el reggae jamaicano en Inglaterra.¹⁷ Pero como quedará demostrado a lo largo de esta investigación, también es útil para explicar los procesos migratorios musicales generados entre las periferias capitalistas de América Latina. Patricia Landolt afirma que el nuevo transnacionalismo debe incluir en su análisis, a las migraciones translocales y transregionales,¹⁸ porque son la base para entender fenómenos globalizados como la música norteña. Para Cristina Blanco, el transnacionalismo tiene que ver con “la emergencia de redes interregionales, con el flujo de propuestas artísticas y con la globalización de símbolos”.¹⁹ Fenómenos transnacionales como la música norteña, se ubican en terceros espacios que no responden a límites geográfico-políticos, ideados por los Estado-Nación.

Una de las discusiones más vigentes al interior de las ciencias sociales contemporáneas está en prescindir del Estado-Nación como categoría de análisis y en apostar por el de cosmopolitismo para explicar fenómenos globalizados como el de las músicas.²⁰ Cristina Magaldi sugiere la existencia de un circuito cosmopolita,²¹ Daniel Chernilo propone el concepto de Estado-Cosmopolita y Charles Tilly prefiere hablar de Estados Nacionales antes que de Estado-Nación “para destacar el mito de que los Estados están compuestos de una sola nación”.²² Pensando en la música norteña, podemos hablar de una región cosmopolita integrada por habitantes reconocidos desde la concepción del Estado-Nación como mexicanos, como chilenos, como bolivianos y como colombianos. Estos ciudadanos del mundo tienen en común el vivir una misma pasión por la música norteña, al compartir instrumentos de fabricación artesanal como el bajo sexto, repertorios y símbolos como la cuera tamaulipeca, como las camisas bordadas, como los cinturones y como las botas de fabricación leonesa.

sociales de América Latina, en especial brasileños después de 1964, y argentinos luego de 1966.

¹⁷Las migraciones de mexicanos a los Estados Unidos han tenido lugar, por lo menos, desde principios del siglo XX, como lo demuestra Manuel Gamio en sus estudios. Gamio, Manuel, *El inmigrante mexicano*, México, CIESAS, 2002, 632p.

¹⁸Landolt, Patricia, “The study of transnationalism: Pitfalls and promise of an emergent research field”, en *Ethnic and Racial Studies*, vol. 22, issue 2, Routledge, 1999, pp.229.

¹⁹Blanco, Cristina, “Transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria”, en (file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf; acceso: 31 de agosto del 2014).

²⁰Miller, Toby, *El nuevo Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2005, 333p.

²¹Magaldi, Cristina, “Before and after samba: Modernity, cosmopolitanism, and popular music in Rio de Janeiro at the beginning and end of the twentieth century”, en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.176.

²²Chernilo, Daniel, *Nacionalismo y Cosmopolitismo*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2010, pp.27 y 51.

Thomas Turino es contundente al afirmar que el cosmopolitismo es una manifestación de transnacionalismo.²³El cosmopolitismo musical no necesita de migraciones físicas ni de formaciones diaspóricas para existir; el cosmopolitismo musical está definido por la adopción e incorporación de modos de vida y hábitos de pensamiento que hoy fluyen gracias a diferentes tecnologías como las plataformas digitales, como los discos de estado sólido y como las nubes de almacenamiento. Thomas Turino dice que pensar al cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es impropio.²⁴

Ignacio Corona concuerda con Thomas Turino, al afirmar que el transnacionalismo musical debe entenderse como la creación de vínculos culturales entre dos o más regiones, sin necesidad de que exista “un movimiento físico real”.²⁵El cosmopolitismo musical invita a pensar cómo individuos de lugares distantes se abrazan a músicas de otros hasta convertirlas en propias.²⁶Para Alejandro L. Madrid, “las músicas siempre son de otro lugar y siempre están en el camino a otros sitios”.²⁷Luego entonces, la interacción del cosmopolitismo con el transnacionalismo ortodoxo, el que se circunscribe al movimiento poblacional, da como resultado al transnacionalismo musical cosmopolita, que como ya dije, será el que aplique a esta investigación sobre la música norteña en Latinoamérica.

Este es un estudio de la música norteña en cuatro realidades latinoamericanas: México, Chile, Colombia y Bolivia, siempre ponderando a los realizadores (músicos e intérpretes), a los mediadores (radio, discos, disqueras, televisión) y a los contextos socio históricos. La música norteña puede ser definida como una creación artística edificada sobre tres etapas: la migración de personas, los flujos tecnológicos y digitales, y el impacto del narcotráfico.

²³Turino, Thomas, *Music as social life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, p.118.

²⁴Idem.

Martin Stokes retoma la propuesta de Thomas Turino en su artículo “*On musical cosmopolitanism*”. En él precisa que músicas antes percibidas como extrañas, hoy le resultan familiares a millones de seres humanos a lo largo del mundo, generándose en esta forma algo que él define como “paisajes sonoros globales”. “Una vez fuimos locales, hoy somos cosmopolitas musicales”. Antes, señala Stokes, los estudios sobre las músicas eran enmarcados por los Estados-Nación, hoy existen espacios cosmopolitas de encuentro musical. El cosmopolitismo musical nos invita a pensar cómo individuos de lugares distantes y específicos se abrazan a músicas de otros hasta convertirlas en propias. Stokes, Martín, “*On musical cosmopolitanism*”, en (<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrdtable/3>; acceso: 31 de agosto del 2014).

²⁵Corona Ignacio, “La avanzada regia”, en *Transnational encounters*, edited by Alejandro L. Madrid, New York, Oxford University Press, 2011, p.252.

²⁶Stokes, Martín, “*On musical cosmopolitanism*”.

²⁷Corona, Ignacio and Madrid, Alejandro, “Introduction”, en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.5.

A propósito de coleccionistas, locutores, campesinos y músicos, es menester acotar lo relacionado con la metodología aplicada en esta investigación. Me apoyo en Howard Becker y sus mundos del arte. Becker señala que la tradición historiográfica dominante ha estudiado fenómenos artísticos como las músicas, colocando en el centro al artista y a su obra de arte, que para mi problema de investigación sería el intérprete y su producción discográfica, olvidándose de la red de cooperación que hace posible la existencia del artista y de su obra.²⁸ Cuando Becker evoca a las redes de cooperación artística se refiere concretamente a los constructores de instrumentos, a los compositores, a los arreglistas, a los taquilleros, a los trabajadores de los medios de comunicación y al público en general.²⁹ “Los poetas, por ejemplo, dependen de editores y editoriales para que su trabajo circule”.³⁰

El músico trabaja en el centro de una red de personas que colaboran entorno a un mismo fin. Películas, conciertos, obras de teatro y óperas no pueden realizarse por medio de un sólo individuo. Los pintores, por ejemplo, dependen de los fabricantes de telas, de pinturas y pinceles; de galeristas, coleccionistas y curadores de museos.³¹ Los mundos del arte son conformados por personas cuya actividad es necesaria en la producción de trabajos que las sociedades definen como arte. Mundo del arte es una red establecida de vínculos cooperativos entre sus participantes. Esto significa que las obras de arte no son los productos individuales de los artistas, sino las creaciones colectivas de una sociedad inmiscuida con el arte, ya sea en sentido emocional o por intereses económicos.³² Una vez que se produce un trabajo artístico, la obra debe ser distribuida y promocionada, todas las personas que participan de estas actividades son ponderadas como integrantes de uno o varios mundos del arte. Los empresarios como inversionistas de capital, también son miembros de los mundos del arte.³³

En términos metodológicos, la presente investigación se apoya en los mundos del arte de Howard Becker. Guiado por esta propuesta pude acceder a los complejos entramados que la música norteña detenta en Latinoamérica. Desde un principio apliqué los planteamientos de Howard Becker a realidades como la chilena, como la boliviana, como la mexicana y como la colombiana. En los capítulos que dan cuerpo a la presente investigación,

²⁸Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.11.

²⁹Ibid, pp.18 y 20.

³⁰Ibid, p.22. En la actualidad también debemos considerar al internet.

³¹Ibid, p.30.

³²Ibid, p.54.

³³Ibid, p.148.

los mundos del arte de Howard Becker están explícitos en su concepción y narrativa. El diseño de los capítulos y la elección de mis entrevistados, responden a los planteamientos metodológicos claramente delineados por el estadounidense Howard Becker en Los mundos del arte.

Norteamérica ha sido un polo de atracción económica, situación que ha generado un flujo, constante y numeroso, de personas. El norte terminó siendo más un imaginario económico, que una realidad alcanzable para millones de latinoamericanos. No hay duda que, históricamente, la existencia del norte se da en concordancia con el sur. El norte y el sur construyen puentes culturales de los que participan las músicas. El norte brinda oportunidades laborales y alimenta imaginarios que los migrantes del sur canalizan. El norte viajó al sur prendido del acordeón y del bajo sexto; al hacerlo llenó vacíos emotivos y brindó la posibilidad de reconocerse en una música que terminó siendo latinoamericana. De incuestionable vigencia social, la norteña se erige como una música de los migrantes campesinos latinoamericanos. Escribir sobre la norteña es importante porque al hacerlo recuperamos la historia del campesinado latinoamericano, un hecho siempre importante.

¿Cuáles son los mecanismos migratorios que llevaron la música norteña a Chile, a Colombia y a Bolivia? ¿Cuáles son las razones por las que la música norteña fue aceptada en estos países? Son las preguntas que guían este trabajo. Mis hipótesis son que la radio, el disco y el cine, como parte de la industria del espectáculo, resultaron fundamentales en la difusión continental de la música norteña; que el apasionamiento de los chilenos, colombianos y bolivianos por la música norteña, se explica en las semejanzas rurales, campesinas y de paisaje que encontraron con México, a través de lo proyectado por la pantalla grande. El cine mexicano configuró imágenes y arraigó estereotipos con los que se siguen identificando los chilenos, los bolivianos y los colombianos. México, igual que Latinoamérica entera, pertenece a la periferia sistémica capitalista, de ahí que existan más coincidencias que diferencias entre los mexicanos y el resto de América Latina.³⁴

Estado de la cuestión

Por las características del tema, las fuentes consultadas en mayor número fueron las orales, seguidas por las hemerográficas, y en menor medida las bibliográficas. La música norteña ha sido un tema de investigación atendido principalmente al interior de la Academia

³⁴En algunos momentos la periferia puede convertirse en centro y viceversa.

estadounidense, y notoriamente descuidado en México, donde existen publicaciones muy regionales escritas más por aficionados de la pluma que por académicos con una formación universitaria sólida. Las fuentes orales que cito a lo largo de la investigación están vinculadas con músicos, con trabajadores de los medios de comunicación y con coleccionistas, por mencionar algunos ejemplos. Me parece importante insistir que la naturaleza misma del tema justifica la consulta de fuentes orales y hemerográficas.

Como lo ha demostrado Manuel Peña y Cathy Ragland³⁵ en sus investigaciones, por la actualidad y vigencia del fenómeno, es necesario recurrir a la consulta de fuentes orales si tenemos por objetivo el escribir la historia de la norteña. Una música perteneciente a la clase trabajadora, señalaría Peña, necesita de la oralidad para ser rescatada. La obra de Manuel Heriberto Peña, es la primera investigación académica en registrar la historia de la música norteña. Si bien, Peña se refiere en su manuscrito a la música de conjunto, generada en la frontera de Texas, Nuevo León y Tamaulipas, y no a la música norteña, es claro que al narrar la historia de músicos como Narciso Martínez, Paulino Bernal y Los Relámpagos del Norte, está rescatando parte de las raíces de la música norteña. 24 años después, Ragland hablará de música norteña, consciente de las transformaciones sociales que ha sufrido ésta.

La presente investigación histórica toma como referente las aportaciones de Peña y Ragland, quizás los investigadores más importantes que existen sobre la música norteña y el conjunto a nivel global. Estos trabajos fueron concebidos en el seno de la Academia norteamericana, y cualquier aventura científica que se emprenda sobre la música norteña debe considerarlos como plataforma de lanzamiento. La propuesta de Peña me parece adelantada considerando que fue editada en la década de 1980. Peña la divide en dos partes: en la primera ofrece una descripción histórica concentrándose en la narración de historias de vida, mientras que en la segunda brinda un análisis social de la música de conjunto y sus nexos con la gente trabajadora. Por su parte, Cathy Ragland extiende su región de análisis y se traslada a California donde ubica a Los Tigres del Norte como símbolos de la transnacionalización de la música norteña, en la diáspora de la clase trabajadora mexicana hacia los Estados Unidos. Ragland, en realidad, retoma varios elementos del trabajo de Peña y los suma a su propuesta, como por ejemplo el planteamiento de la música norteña símbolo identitario de la clase trabajadora mexicana en Norteamérica. Claro que a diferencia de Peña, Ragland innova al problematizar el fenómeno

³⁵El texto de Peña se editó en 1985 y el de Ragland en el 2009.

del transnacionalismo en la música nortea, discusión que la lleva a concluir que existe un segundo México al interior de los Estados Unidos.

La historiografía producida por Peña sobre el conjunto tejano, involucra a la música nortea como recién lo señalé. En su trabajo, Peña sugiere que una de las claves históricas para comprender a la música de conjunto está en la década de 1930, por ubicar en ella los primeros ensambles vocales con trascendencia mediática. Otra aportación que me parece definitiva en la obra de Peña tiene que ver con las orquestas típicas. Es muy posible que Peña haya sido el primer investigador en estudiar la influencia de las orquestas típicas porfirianas en la música nortea, tema que discute con amplitud en su libro, *Mexican American Orquesta*.³⁶

El mismo Peña publicó en 1999, *Música tejana: The cultural economy of artistic transformation*, manuscrito integrado por seis capítulos. Quizás la mayor relevancia de este trabajo está en registrar la existencia del movimiento chicano en los Estados Unidos, encabezado por agrupaciones como Little Joe y Sunny Ozuna; además de actualizar lo relativo a la música tejana, cuando presenta datos biográficos del Grupo Mazz, de La Mafia, de Selena y de Emilio Navaira. Este libro puede verse como un puente historiográfico entre el conjunto, la música tejana, la nortea y la música grupera, hoy tan evocada por los medios masivos de comunicación. Intérpretes como Selena, La Mafia, el grupo Mazz y Emilio Navaira, son catalogados como música tejana. Estos artistas gozaron de gran popularidad en ciudades estratégicas de México como Monterrey, a principios de la década de 1990.³⁷

Ragland ha publicado, además de su libro *Música nortea*, dos capítulos en obras colectivas editadas en los Estados Unidos. A saber: *From pistol-packing pelado to border crossing mojado: El piporro and making of a Mexican norder space* y *Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Region*.³⁸ En el primero estudia juiciosamente la figura de Eulalio González Piporro, a quien considera el estereotipo norteo por excelencia. Ragland traza con lujo de detalle una biografía del Piporro. Es un acierto el

³⁶Es pertinente señalar que Los Montañeses del Álamo, agrupación clave para la historia de la música nortea, es, en sentido estricto, una variante regional de la orquesta típica mexicana de finales del XIX.

³⁷ Así lo demuestran notas publicadas por *El Porvenir*, como la siguiente: Lupe Esparza, José Luis, Ramiro y Choche lograron hacer galopar a unas 80 mil personas durante el baile masivo en la noche del sábado en la Explanada del Parque Fundidora. Además se presentaron La Sombra de Chicago, el Grupo Mazz de Texas, Emilio Navaira y su Grupo Río, Mandingo y los venezolanos de moda, Los Fantasmas del Caribe. "¡Que broncos!", en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.

³⁸El primero se editó en el 2011 y el segundo en el 2012.

de Ragland, pues Eulalio González fue el responsable de introducir, promover y difundir en la pantalla grande a la música nortea, a través de duetos como Los Broncos de Reynosa, Los Donneños y Los Braveros del Norte. En el segundo promueve una visión purista del conjunto tejano. Habla de “elementos que parecen amenazar la propia noción de tradición que el conjunto tejano mantiene”.³⁹Se refiere al acordeonista Santiago Jiménez como el inventor del “sonido San Antonio”, mismo que consistiría en el desarrollo de una técnica superior en la ejecución del acordeón. Cumple con un análisis detallado de los carteles usados desde la década de 1980 para promocionar el Festival del Conjunto Tejano, celebrado en San Antonio.

De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano es una tradición incorruptible, pues usa únicamente acordeones Hohner de tres hileras por brindarle éste el “auténtico sonido del conjunto tejano”.⁴⁰Han sido los intérpretes de la música nortea quienes han mercantilizado la tradición al incorporar acordeones de tecnología italiana como los Gabbanelli, los Beltrami y los Baffetti.⁴¹Según Ragland, los acordeonistas de San Antonio son “ejecutantes expresivos e innovadores” que se apegan a las raíces alemanas.⁴²De acuerdo con Ragland, el conjunto tejano está contra la integración de ritmos caribeños como la cumbia, como la salsa y como el vallenato, a diferencia de la música nortea que sí arropa a estos géneros tropicales.

Otros investigadores que han trabajado la música nortea al interior de la Academia norteamericana son Helena Simonett y Alejandro L. Madrid. Simonett editó en el 2004 su libro, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, el cual se convirtió en referente para todos los interesados en el estudio de la música nortea. Es cierto que Simonett no se ocupa directamente de la música de acordeón y bajo sexto, pero entendiendo la importancia que las bandas de viento sinaloenses tienen para la música nortea contemporánea, el texto de la suiza cobra relevancia. Martha Chew es otra investigadora de la Academia estadounidense que ha trabajado de manera sobresaliente, el tema de la música nortea. De raíces mexicanas y chinas, Chew es una investigadora amena y profunda, que cuenta con publicaciones de importancia.

³⁹Ragland, Cathy, “Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Region”, en *The accordion in the Americas*, edited by Helena Simonett, Urbana, University of Illinois Press, 2012, p.90.

⁴⁰Ibid, p.95.

⁴¹Ibid, p.100.

⁴²Ibid, p.102.

Alejandro L. Madrid es el autor del libro, Nortec Rifa. Electronic dance music from Tijuana to the world, editado en el 2008 por la Oxford University Press de los Estados Unidos. En el desarrollo de su trabajo, Madrid cuenta el proceso de experimentación del Colectivo Nortec con elementos propios de la banda de viento sinaloense y de la música nortea como son el acordeón y el bajo sexto. La investigación de Madrid aborda un fenómeno que podríamos considerar como lo más cosmopolita de la música nortea. Colectivo Nortec, no es música nortea ortodoxa; más bien es una propuesta electrónica que encontró en las raíces de la banda sinaloense, en el acordeón y en el bajo sexto, su abrevadero. Igual de importantes son las publicaciones Postnational musical identities y Transnational encounters⁴³, en los que se incluyen capítulos sobre el mismo Colectivo Nortec, sobre la banda de viento sinaloense, sobre el narcocorrido, sobre la cumbia en Monterrey, sobre el mariachi y sobre El Piporro.

En México, el investigador que más ha destacado en el ámbito de la música nortea ha sido José Juan Olvera a través de publicaciones como Música, frontera e identidad en el Noreste, editada en el 2008 por la Revista Trayectorias de la Universidad Autónoma de Nuevo León; “Música e identidad en migrantes queretanos”, capítulo que se incluye en el libro Músicas Migrantes de Miguel Olmos Aguilera (2012) y “La radio en la construcción social de la música nortea mexicana”, capítulo incluido en el tomo II del libro ¡Arriba el Norte! del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México (2013). En el primero de sus trabajos, Olvera Gudiño aborda el problema de la construcción de identidades alrededor de las músicas hechas en el noreste mexicano y en el sur de Texas. En la segunda de sus colaboraciones analiza el papel de la migración a los Estados Unidos y de las radioemisoras regiomontanas en la configuración de los gustos musicales de Cadereyta de Montes, Querétaro. En su tercera publicación, Olvera estudia el papel de los medios de comunicación, especialmente la radio, en la difusión de la música nortea. Las aportaciones de Olvera han girado sobre la migración, las identidades y los medios de comunicación.

El tamaulipeco, Francisco Ramos Aguirre, es otro de los mexicanos que han publicado trabajos sobre la música nortea. Cuento con dos referencias de Ramos Aguirre: Los Alegres de Terán, editado por el Conaculta en el 2003 y De punta y talón. La música nortea en Tamaulipas, presentado en el 2013. La primera de sus obras es una revisión biográfica del

⁴³Editados en 2008 y 2011, respectivamente.

dueto conformado por Eugenio Ábrego y por Tomás Ortiz, uno de los más importantes para la historia de la música nortea, junto a Los Donneños y a Los Broncos de Reynosa. Su segunda contribución ofrece un recorrido por los géneros de la música nortea como son la redowa, el chotis, el vals, la mazurka, el huapango, el corrido y la cumbia.

En 1989 las instancias de cultura del noreste mexicano hicieron un esfuerzo importante al editar las memorias de un encuentro sobre música nortea. Las memorias del evento fueron publicadas con el nombre de Música en la frontera norte. En el libro colaboran Julio Estrada, Ramiro Luis Guerra, Gustavo Garza Guajardo, Jesús Osorio, Carlos Gómez Flores, Luis Martín Garza, Eduardo Llerenas, Arturo Chamorro, Mario Kuri Aldana, Gustavo López Castro e Irene Vázquez Valle. Ramiro Luis Guerra habla en su contribución, El folclore clásico musical exclusivo de Nuevo León, sobre aspectos de composición formal en géneros instrumentistas como la polka, la redowa y el huapango. Cierra su trabajo con algunas aproximaciones sobre el bajo sexto y la influencia de agrupaciones iconos de la música nortea como Los Montañeses del Álamo y Los Sembradores del Naranjo. El escrito de Gustavo Garza Guajardo, Música y músicos en la historia de Sabinas Hidalgo, Nuevo León, es importante porque ofrece una primera insinuación sobre la importancia histórica que han tenido las bandas de viento en la definición de la música nortea.

En Monterrey se publicaron dos trabajos sobre música nortea que deben ser referenciados: Desde el cerro de la silla. Origen y consolidación del conjunto nortea en Monterrey (2000) de Alfonso Ayala Duarte y Raíces de la música regional de Nuevo León (2006) de Luis Martín Garza Gutiérrez. El primero de ellos fue puesto en circulación gracias al respaldo económico de la empresa Herca de Monterrey, mientras que el segundo gozó de la venia institucional a través de Conarte. Garza Gutiérrez problematiza la importancia de las migraciones para la historia de la música nortea y sugiere que las bandas de viento austriacas y belgas adoptadas en Monterrey durante el siglo XIX con la Intervención francesa, cumplieron con un papel destacado en la construcción social de la música nortea. Seguramente el brindar información proveniente de los repositorios del Archivo General de Nuevo León, es uno de los mayores aciertos del texto de Garza Gutiérrez.

Ayala Duarte, por su parte, retoma el problema de los estereotipos nacionales al mencionar que para 1927 durante la Feria y Concurso de la Canción Mexicana, celebrada en el Teatro Lírico de México, la presencia del mariachi como símbolo nacional aún no cobraba

fuerza. “En esa ocasión el tema ganador del certamen fue Nunca del compositor yucateco Guty Cárdenas”.⁴⁴De acuerdo con Ayala Duarte, en 1956, en el marco de las Fiestas de la Cerveza, el comité organizador presidido por el gobernador Raúl Rangel Frías, encargó a Valdioserra el diseño del traje regional de Nuevo León. Para lograrlo, el artista recorrió el estado norestense de Nuevo León. Dice Ayala Duarte que la creación del traje representativo de Nuevo León fue contemporáneo de la consolidación urbana del gusto por la música nortea.⁴⁵Igual que Francisco Ramos Aguirre, Alfonso Ayala Duarte dedica páginas al estudio de géneros solistas como la polka, el chotis y la redowa. En la misma tesitura que Olvera Gudiño, reflexiona sobre el papel del disco y la radio en la difusión de la música nortea, concentrándose en San Antonio, Texas y en Monterrey, Nuevo León.

A finales de mayo del 2014, en el marco del Primer Coloquio Internacional sobre la Música Nortea Mexicana, celebrado en la ciudad de Tacámbaro, Michoacán, México, Benjamín Muratalla presentó el libro ¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto. Este documento consta de dos tomos: en el primero se problematiza a la música nortea desde sus orígenes, mientras que en el segundo se aborda la presencia de la música nortea en latitudes como EEUU, Chile, Colombia, Brasil, Venezuela y Holanda.

¡Arriba el Norte! es importante porque problematiza aspectos teóricos como la improvisación musical, la etnolaudería, la estética y los intercambios culturales entre músicas mexicanas como la nortea y el mariachi. El libro nos recuerda que al hablar de música no debemos olvidar los principios formales de ésta, aunque los estilos en cuestión sean ponderados como populares. ¡Arriba el Norte! demuestra que pensar que las músicas populares dejan de ser música por estar asociadas a las masas es una visión estereotipada y sesgada que nos aleja del sentido auténtico del conocimiento.

Existen dos trabajos recientes que abordan a la música nortea en Chile. Ambos fueron producidos al interior de la Academia estadounidense. El primero de ellos es una tesis doctoral titulada: Entre guachos no hay fronteras. Traditional music and the post-frontier in Chile an Patagonia, escrita por Gregory Robinson de la Universidad de Pennsylvania, en el 2008. Firmado por Jedrek Putta Mularski, Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and

⁴⁴Ayala Duarte, Alfonso, *Desde el Cerro de la Silla. Origen y consolidación del conjunto nortea en Monterrey*, Herca, Monterrey, 2000, p.11.

⁴⁵Ibid, p.62. El baile regional se hizo oficial en 1930.

nationalism in Chile, es un artículo publicado por la revista *Studies in Latin American Culture* de la Universidad de Texas, en su volumen 30, en el año del 2012.

Robinson plantea que la cumbia colombiana y músicas mexicanas como el mariachi están presentes en Chile desde la década de 1940.⁴⁶El autor estadounidense delimita su investigación a la región Aisén, en el sur de Chile. Robinson estudió a las músicas mexicanas y a la cumbia colombiana en función de la tradición. Concluye que “a pesar de que tanto las músicas mexicanas y la cumbia se excluyen de la tradición regional, los habitantes del Aisén consideran a las músicas mexicanas cercanas a sus tradiciones”.⁴⁷

Gregory Robinson percibe una estética rural compartida por la región del Aisén y por las temáticas abordadas en las músicas mexicanas. Existe una asociación generalizada entre la ruralidad chilena y las canciones que llegan desde México, afirma.⁴⁸Robinson arguye que la década de 1970 marcó el auge de la música norteña en Chile y que con el nacimiento de Los Hermanos Bustos en 1965, la música norteña se chilenizó. Robinson propone que la radio y el disco fueron importantes para que las músicas mexicanas y la cumbia colombiana llegaran al sur de Chile.⁴⁹

Similarmente, Mularski afirma que la música ranchera ha sido uno de los estilos más populares en el centro y en el sur de Chile, desde la primera mitad del siglo XX.⁵⁰Mularski discute la relación entre la popularidad de la música ranchera y la identidad chilena. Concluye que la ranchera fue incorporada a los sentimientos nacionalistas chilenos. De acuerdo con Mularski, la presencia de las músicas mexicanas en Chile, se explica en las relaciones políticas y comerciales que se han tejido entre ambas naciones desde la época colonial. Menciona que hay similitudes entre las ruralidades chilena y mexicana, por eso no sorprende que las músicas mexicanas se hayan propagado por el campo chileno.

Mularski y Robinson piensan que la música norteña se chilenizó en 1965 con Los Hermanos Bustos de Curacaví. Jedrek Putta Mularski opina que la vigencia de las músicas mexicanas en Chile puede medirse en el éxito mediático del disco *México lindo y querido* de

⁴⁶Robinson, Gregory, *Entre gauchos no hay fronteras. Traditional music and the post-frontier in Chile and Patagonia*, tesis doctoral en filosofía, Universidad de Pennsylvania, 2008, p.108.

⁴⁷Ibid, p.109.

⁴⁸Ibid, p.114.

⁴⁹Ibid, p.124.

⁵⁰Mularski, Jedrek Putta, “Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile”, en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012, p.54.

María José Quintanilla. En el 2003, este álbum se convirtió en el más vendido para la historia del disco en Chile, junto a Ofrenda de Guadalupe del Carmen, que en 1954 saldó 175,000 copias. Mularski afirma que la cantante María José Quintanilla aprovechó el cariño que millones de chilenos sienten por México, para posicionar su carrera artística desde la canción ranchera y desde el mariachi nacionalista.⁵¹

Capitulado

La presente investigación consta de seis capítulos, mismos que estudian el transnacionalismo de la música norteña en Latinoamérica. En el primero ubico a mi objeto de estudio en procesos económicos generados en el noreste mexicano y en el sur de los Estados Unidos, desde finales del siglo XIX, con el propósito de argumentar que fue la dinámica económica transnacional de la frontera México-Estados Unidos, la circunstancia histórica que permitió que la música norteña se fuera construyendo, hasta ser definida en la década de 1930, por la industria del entretenimiento estadounidense. El primer capítulo brinda un planteamiento sólido que se apoya en el análisis de realidades económicas.

Apoyado en fuentes orales consultadas en diferentes ciudades de México, en el capítulo dos propongo una revisión de las migraciones físicas que han llevado a la música norteña a distintas latitudes del mundo. Como preámbulo al estudio puntual de las realidades sudamericanas, tomé la decisión de incluir un breve capítulo que se concentra en pasajes vividos por actores sociales que han contribuido en el transnacionalismo de la música norteña. Las experiencias de los entrevistados no sólo enriquecen las ópticas sobre la construcción histórica de la música norteña, sino que demuestran que músicos como Paulino Vargas Jiménez, ejecutantes como Jesús Scott Reyes y empresarios como Luis Domingo Arévalo Godínez, han sido importantes en la globalización de la música norteña.

En el capítulo tres abordo la presencia de la música norteña en Colombia, a partir de la consulta de fuentes ubicadas en El Meta, en Antioquia y en Cundinamarca. El eje central del capítulo es el narcotráfico. En Colombia, música norteña es sinónimo de corridos mafiosos, consecuencia de la realidad histórica que aqueja a la nación cumbiambera desde mediados del siglo XX. La música norteña y el corrido mexicanizado, fueron retomados como canales informativos para narrar el devenir cotidiano de la violencia en Colombia. Para

⁵¹Ibid, p.54. Sobre Bolivia no conozco ningún trabajo. Para el caso colombiano, he sido yo mismo quien ha hecho las aportaciones más importantes a través de publicaciones como "Músicas mexicanas en Bogotá. De la región a la internacionalización" y El síndrome de la nostalgia, editado por el Fonca, en octubre del 2014.

materializar este capítulo, fueron necesarias cuatro estancias de investigación: una financiada por el Conacyt, otra absorbida por el Fonca y dos más cubiertas con recursos propios, siempre teniendo en cuenta el compromiso adquirido con el CIESAS-Peninsular.

En el capítulo cuatro me detengo en el estudio de Bolivia, para concluir que en este país latinoamericano, no existe una industria del entretenimiento nacional, lo que ha facilitado el monopolio comercial de empresas mexicanas como Televisa. En el oriente boliviano abundan los mariachis con trompeta, pero los duetos y conjuntos norteños son contados, quizás porque los primeros son requeridos para amenizar serenatas y ceremonias religiosas. A diferencia de los norteños, los mariachis gozan de más prestigio social. La música norteña en Bolivia, se hace presente a través de las telenovelas mexicanas, de los discos y del internet. La música norteña en Bolivia, es clasificada como grupera, al lado de baladistas y de cumbiamberos como Los Bukis, como La Firma, como Los Yonics y como Rigo Tovar.

En el capítulo cinco analizo a la música norteña en Chile. Guiado por su realidad histórica, divido el capítulo en tres partes: antes, durante y después de la dictadura. Encuentro que las dinámicas transnacionales ocurridas durante las décadas de 1950 y 1960, fueron alteradas por el régimen militar de Augusto Pinochet Ugarte, a partir de 1973, y hasta 1990. Aunque la dictadura intervino los circuitos comerciales, a través de los cuales músicas como la norteña llegaron a Chile, aprovechó el repertorio mexicano que resguardaban los archivos de las radiodifusoras chilenas, para bombardear al chacarero trasandino con visiones románticas sobre el campo y promover una imagen idílica del amor. La canción ranchera y el corrido mexicano, fueron usados por la dictadura pinochetista para reforzar valores propios del campesinado latinoamericano como la inocencia, como el amor por el trabajo, como el respeto por la naturaleza y como la heterosexualidad, importante para sostener el paradigma de la familia católica. La dictadura aisló al campesinado chileno de disputas políticas, con el objetivo de mantener la estabilidad social de un país radicalizado por la violencia de Estado.

Cierro con un capítulo al que he intitulado, El transnacionalismo en la era digital, como un intento por relacionar a las fuentes contemporáneas utilizadas en el desarrollo del mismo, con la actualidad de las nuevas tecnologías de la información. Mi propuesta es que vendedores de discos, locutores y conjuntos norteños anónimos, son importantes para estudiar el transnacionalismo de la música norteña en la era digital (1990-2014). El capítulo

está construido a partir de la revisión de fuentes ubicadas en Monterrey (Nuevo León), en Culiacán (Sinaloa) y en Irapuato (Guanajuato). Busco enriquecer la investigación, al brindar un panorama más abarcante del fenómeno transnacional norteamericano, posicionando desde México.

La mayor aportación de la presente investigación está en incorporar a la historiografía de la música norteamericana a naciones latinoamericanas como Chile, como Bolivia y como Colombia. Hasta el momento, el grueso de las investigaciones que se han editado sobre música norteamericana se centran en el transnacionalismo de ésta, al interior de los Estados Unidos de Norteamérica; otro porcentaje se ha limitado en tratar de explicar los orígenes de la norteamericana, insistiendo en un planteamiento esencialista que no ve más allá del noreste mexicano.

Este trabajo es importante porque revisa las dinámicas migratorias que llevaron a la música norteamericana a las realidades colombiana, boliviana y chilena. Es relevante también porque retoma la propuesta del estadounidense Howard Becker, al considerar como fuentes a vendedores de discos, a coleccionistas de música y a diseñadores gráficos, actores sociales que casi nunca son integrados en los trabajos sobre historia de la música, hechos en México. No dudo que al interior de la Academia estadounidense esta metodología esté rebasada, pero es importante que el lector pondere las dificultades que tenemos los académicos mexicanos para acceder al conocimiento publicado en los Estados Unidos.

Aunque ésta, es una investigación concisa y compacta, no desmerece. Para construirla fue necesario realizar trabajo de campo en diferentes ciudades de México y en los países sudamericanos de Colombia, Bolivia y Chile. Una apuesta tan ambiciosa exige recursos económicos que no alcanza a cubrir una beca mexicana de doctorado, sobre todo si se vive por ocho meses en un país como Chile, donde los productos y servicios son más caros que en naciones del primer mundo como Alemania y como Francia. En países tan tenebrosos como Bolivia y Colombia, fue necesario sortear peligros que muchas veces pusieron en riesgo la vida de un servidor. Ser mexicano en Colombia es difícil, sobre todo por la presencia actual de los cárteles de la droga mexicanos en regiones como Antioquia. Investigar a la música norteamericana en cualquier parte del continente americano, siempre exigirá afrontar peligros que los lectores ignoran y que tampoco están obligados a conocer.

Para los historiadores formados en universidades ortodoxas de México, el uso de fuentes orales es impensable. La valoración de la oralidad al interior de la historia es reciente, no así en la antropología y en la sociología, donde ésta ha sido importante desde principios del siglo XX. Para los historiadores ortodoxos, son los acervos documentales resguardados en los repositorios de archivos municipales y estatales, las únicas fuentes válidas para escribir la historia. Somos las nuevas generaciones de historiadores mexicanos quienes estamos preocupados por indagar temas de historia reciente que forzosamente necesitan de la oralidad para ser problematizados. Hay temas de investigación que no disponen de cuerpos documentales oficiales que los respalden, siendo necesario el recurrir a la historia oral.

La historia oral es una metodología, no una teoría, concluyen autores como Jorge Aceves Lozano, Graciela de Garay, Alessando Portelli, Graziella Altamirano y Lutz Niethammer.⁵²La historia oral se traduce en la aplicación de entrevistas a una serie de actores sociales, que resulten claves para responder a cuestionamientos planteados en un proyecto de investigación. A través de los individuos entrevistados nos acercamos al conocimiento de las sociedades en las que estuvieron insertados.⁵³Claro que la historia oral no solo es entrevistar, pues interactuar con personas, también brinda la posibilidad de llegar a archivos privados en poder de familias. Por ejemplo, en Colombia pude acceder a la consulta de acervos fotográficos y documentales, gracias a intérpretes como Ángela Bustamente; en Chile, con el coleccionista de músicas mexicanas, Nivaldo Valenzuela Fernández, sucedió algo idéntico. En muchos casos, las fuentes orales no son el fin mismo, sino un medio para enriquecer el trabajo.

Casi en su totalidad, esta investigación está construida sobre una cantidad importante de entrevistas realizadas a músicos, cantantes, locutores de radio, coleccionistas de discos y empresarios, actualmente radicados en los países latinoamericanos de Chile, Bolivia, Colombia y México. A los ojos de los historiadores ortodoxos, esta característica, hace de la presente investigación, una sumatoria de argumentos endebles, por no contar con el respaldo de información documental antigua. En mi defensa, debo decir que la naturaleza misma del tema me llevó a la consulta y al uso de la historia oral como herramientas

⁵²Aceves Lozano, Jorge, "Fuentes orales", en *Guanajuato: Voces de su historia*, México, Universidad de Guanajuato, 2004, p.3.

⁵³Camarena Ocampo, Mario, "Conversión única e irrepetible: lo singular de la historia oral", en *La historia con micrófono*, Graciela de Garay, coordinadora, México, Instituto Mora, p.48.

metodológica. La música norteña, como tantos otros fenómenos de cultura popular, no fue ponderada por los historiadores ortodoxos como digna de estudio. El producir conocimiento sobre la música norteña es una realidad reciente al interior de la Academia mexicana. Como tema novedoso en México, la música norteña implica un problema en la elección de las fuentes a trabajar.

¿Cómo generar conocimiento sobre la música norteña? La respuesta es amplia. Situado en mi actualidad académica, es la oralidad la veta más importante. Que quede claro que no es fácil entrevistar personas, se requiere de experiencia profesional y de un conocimiento profundo de las realidades sociales en donde se trabaja. Por ejemplo, mi última estancia en Colombia (enero 2014) fue muy difícil porque me encontré con la vigencia mediática de una noticia que ligaba a los narcotraficantes sinaloenses con algunas células criminales en Antioquia. El ser mexicano en Medellín fue una circunstancia que perjudicó el desarrollo de mi investigación, porque hubo fuentes orales que no quisieron atenderme por miedo a ser víctimas de un enredo que involucrara a cárteles mexicanos que hoy operan en Colombia.

Si pensamos los alcances de esta investigación desde los riesgos que el autor de la misma tuvo que enfrentar al desarrollar el trabajo de campo en cuatro naciones latinoamericanas, éstos cobran un revestimiento importante. Desde mi perspectiva, la principal limitante de la presente investigación, es la reiteración en el manejo biográfico de ciertos pasajes del manuscrito. Siempre estuve consciente de esta cuestión, lo que pasa es que generar conocimiento sobre una problemática tan difícil de volver aprehensible, como la música norteña, hizo que en algunos capítulos de la investigación, tropezara con la misma dificultad discursiva. Este ejercicio de investigación es un comienzo. No tengo dudas que mis siguientes trabajos complejizaran la metodología y las reflexiones obtenidas. Opino que escribir sobre la música norteña no es fácil porque apenas se están colocando sus bases historiográficas.

Aunque es común que historiadores como Ricardo Pérez Montfort, Álvaro Ochoa, Jorge Amós Martínez Ayala, Alejandro Martínez de la Rosa y Antonio García de León, sigan generando conocimiento sobre diferentes fenómenos musicales, son pocos, en comparación con los trabajos producidos por musicólogos y por etnomusicólogos. Como sea, las investigaciones musicales hechas desde la historia, no desmerecen porque proponen un

enfoque distinto. Es posible que las reflexiones sobre procesos musicales, construidas por historiadores, sean vistas como pobres desde la disciplina musical ortodoxa. Aunque mínima, la aportación que hacemos los historiadores mexicanos en los diferentes espacios de investigación musical, debe ser evaluada con seriedad. El de los historiadores, es un esfuerzo loable, sobre todo si consideramos que no tenemos una formación musical sólida.

CAPÍTULO I

UN ENFOQUE TRANSNACIONAL DE LA MÚSICA NORTEÑA

Para Cathy Ragland, la música norteña pertenece a “una nación entre dos naciones”; una región abstracta que en sentido estricto no es mexicana, ni tampoco estadounidense. La moción de Ragland está inspirada en el nuevo transnacionalismo. Éste propone que siempre habrá terceras regiones que se construyan a partir de los flujos culturales entre dos o más países. Por ejemplo, en sus orígenes, la música norteña fue una creación México-Estadounidense; hoy este cúmulo de prácticas, códigos, sonidos y letras, es importante para millones de habitantes de regiones americanas como Chile, Colombia y Bolivia. Las demarcaciones geográfico-políticas no han limitado los viajes que la música norteña emprendió por Latinoamérica, a través de canales como el cine, la radio y el narcotráfico.

La música norteña se definió en una región de frontera que involucra a un país periférico como México, y a otro que es el responsable de tomar decisiones que conciernen a toda la humanidad como los Estados Unidos. La música norteña es un fenómeno cultural que ejemplifica la vigencia de la teoría de la dependencia, tan importante para las sociedades occidentales de finales de la década de 1960. México ha contribuido con braceros, con músicos y con compositores; mientras que los Estados Unidos pusieron los medios tecnológicos para convertirla en un producto que forma parte de la industria del entretenimiento, tal como lo detalla Ragland, en su texto sobre la música norteña:

La introducción del acordeón en conjuntos campesinos del noreste mexicano durante la década de 1920, y principios de 1930, coincidió con el desarrollo de las industrias del radio y del cine en la Ciudad de México, y de la disponibilidad de la tecnología de grabación portátil en el lado de la frontera con Texas. La empresa norteamericana conocida como RCA-Víctor hizo por primera vez la grabación de géneros regionales de los Estados Unidos y también de México, para lo cual lanzó su filial, Bluebird. La serie Bluebird fue creada en la década de 1930 para aprovechar

el mercado rural y regional. Grabadores de sonido que trabajaban para el sello comenzaron a incursionar en el sur de los Estados Unidos, con el objetivo de grabar música de raíz regional o registros de raza como el blues y el country. Toda esa música comenzó a ser vendida en los grandes almacenes. Acordeonistas mexicanos radicados en Estados Unidos como Narciso Martínez se acercaron a la RCA-Víctor, lo mismo sucedió con Lydia Mendoza quien se radicó en Houston, Texas. Aunque Narciso Martínez nació en Reynosa, Tamaulipas, vivió gran parte de su vida en San Benito, Texas, a pocos kilómetros de la ciudad que lo vio nacer en Tamaulipas, México. En 1940, Bluebird detuvo sus expediciones de grabación en el sur rural, debido a las tensiones económicas impuestas a la industria discográfica por el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Durante los años de guerra, la grabación fue suspendida para preservar laca para uso militar. Cuando la RCA-Víctor y otras etiquetas reinician la grabación después de la guerra, los productores de música en español miraron al exótico México donde había mariachis y tríos. Fue así que surgieron sellos texanos como Ideal, más tarde Falcon, Bego, El Zarape, Corona, Sombrero, Omega, Eco y Del Sol. Los dueños de estos sellos grabadores, en su mayoría, eran mexicanos radicados en los Estados Unidos.⁵⁴

La música nortea surgió cuando se grabaron los primeros temas de los duetos compuestos por Narciso Martínez (acordeón) y por Santiago Almeida (bajo sexto); además del hecho por Jesús Maya y por Timoteo Cantú, en las décadas de 1930 y 1940, respectivamente.⁵⁵Bajo la clasificación de “música nortea”, se grabó y se comercializó repertorio mexicano con el acompañamiento de un bajo sexto y de un acordeón. Si pensamos en la radio como un medio de difusión y como un complemento para la grabación de discos, la transmisión del primer programa en español, al interior de los Estados Unidos, en 1928,⁵⁶forma parte del mismo proceso de creación de una industria del entretenimiento, iniciado en la década de 1920. Hay que considerar que las primeras grabaciones de música nortea se hicieron entre la crisis de 1929 y la implementación del Programa Bracero, en 1942.

Propongo definir a la música nortea como una creación de la industria cultural estadounidense de la primera mitad del siglo XX. Si retomamos el concepto “músicas mundo” desarrollado por Ignacio Corona y por Alejandro L. Madrid, la etiqueta “música nortea” puede significar una estrategia comercial para desarrollar un mercado de consumo manejado

⁵⁴Ragland, Cathy, *Música Nortea. Mexican migrants creating a nation between nations*, Philadelphia, Temple University, 2009, p.50.

⁵⁵Música de ambos duetos puede adquirirse *gogloando* a la empresa Arhoolie de El Cerrito, California. (<http://www.arhoolie.com/mexican-regional-tejano>).

⁵⁶Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p.173.

por la industria del entretenimiento norteamericano, misma que pronto fue imitada y aplicada por los corporativos de la comunicación en México.⁵⁷

Si la comprendemos como una creación artística binacional, de la que participaron los Estados Unidos y México, la música norteaña nació transnacional; su esencia es migrante y su naturaleza viajera. Si el nacionalismo mexicano ignoró por varias décadas a la música norteaña, fue porque, amén de la guitarra, poco tenía de mexicana con sus sonoridades de acordeón y ritmos europeos de baile de salón. No era 100% mexicana, por lo menos no desde la concepción del Estado. Para comprender la vocación transnacional de la música norteaña, es necesario detenernos en sus orígenes, en la segunda mitad del XIX.

Pensemos en las bandas de viento, en géneros dancísticos como la polka y como el vals. Luis Martín Garza Gutiérrez⁵⁸ ha demostrado que las bandas de viento en general, y las traídas por la Intervención francesa, en particular, influyeron en la construcción de la música norteaña. Desde el siglo XIX, a través de las bandas de viento, se popularizaron géneros dancísticos europeos como la polka y como el vals, en el noreste mexicano.⁵⁹ De acuerdo con Rubén Tinajero Medina, hay dos ritmos vertebrados para la música norteaña: la polka y el vals.⁶⁰ La llegada de estos ritmos europeos a México, tuvo lugar durante el siglo XIX, como lo demuestra Radko Tichavsky.⁶¹ Dada la importancia que tienen la polka y el vals para la constitución actual de la música norteaña, es relevante acotar que el lapso que transcurrió entre su masificación en Europa y su llegada a los Estados Unidos y a México, fue breve.⁶² A partir de la importancia histórica que ambos géneros dancísticos han tenido para la música norteaña, propongo que ésta fue transnacional muchos decenios antes de ser definida por la industria del entretenimiento estadounidense de la década de 1930.

Una región socioeconómica transfronteriza

El noreste es un concepto económico que remite a los estados mexicanos de Nuevo León, Tamaulipas, Coahuila, y a Texas, en los Estados Unidos. Es un hecho que con la firma del

⁵⁷Corona, Ignacio, and Madrid, Alejandro, "Introduction", in *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.16.

⁵⁸Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.120.

⁵⁹Ibid, p.119.

⁶⁰Olvera, Ramón Gerónimo, *El narcorrido. Entre balas y acordes*, México, Conaculta, 2010.

⁶¹Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005, p.23.

⁶²Ibid, p.43.

Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, la frontera se acercó a Monterrey;⁶³condición histórica que explicaría la importancia asumida por esta ciudad, junto a San Antonio, Texas, como centro difusor de la música nortea. En 1855, siete años después de firmado el Tratado de Guadalupe Hidalgo, Santiago Vidaurri habilitó la Dirección de Aduanas Marítimas y Fronterizas, con sede en Monterrey”.⁶⁴Para entonces, las importaciones de empresarios del Monterrey fabril como Patricio Milmo y como Gregorio Zambrano, provenían de Alemania, Francia e Inglaterra.⁶⁵El dato trasciende lo anecdótico, pues los dos primeros países enumerados, son claves para entender las dinámicas comerciales del acordeón durante el siglo XIX; Inglaterra es importante para la historia de las bandas de viento, mismas que alimentaron a la música nortea, como lo demuestra Garza Gutiérrez.⁶⁶

La Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865) coincidió con el gobierno de Santiago Vidaurri (1855-1864). Al iniciar la guerra civil estadounidense en 1861, los puertos de los estados confederados quedaron bloqueados por la marina de guerra del norte.⁶⁷No había entrada de mercancías por ningún puerto, ni forma de exportar algodón, producto del que dependían las economías del sur estadounidense. Usando a los estados de Louisiana, Arkansas y Texas, como puertos de salida hacia Tamaulipas, las entidades sureñas recurrieron al tráfico ilegal del algodón.⁶⁸Como Santiago Vidaurri, gobernador de Nuevo León, no controlaba de manera estable las aduanas tamaulipecas, promovió a Piedras Negras, Coahuila, como referencia para la salida y entrada de mercancías. Por allí circuló el algodón que luego llegó a Matamoros y a Tampico, antes de ser enviado a Europa.⁶⁹

Aunque en 1854 se estableció en Monterrey, La Fama, fábrica de textiles; fue en 1890 cuando la industrialización de la ciudad reynera entró en su etapa de consolidación.⁷⁰En 1890 se fundó la Cervecería Cuauhtémoc y la Fundidora Monterrey.⁷¹Cervecería Cuauhtémoc fue

⁶³Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p.14.

⁶⁴Méndez, José Luis, “El fomento industrial en la historia de Monterrey”, en *Monterrey 400. Estudios históricos y sociales*, Manuel Ceballos Ramírez, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998, p.169.

⁶⁵Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p.9.

⁶⁶Garza Gutiérrez, p.120.

⁶⁷Garza Martínez, p.14.

⁶⁸Ibid, p.14.

⁶⁹Cerutti, Mario, p.20.

⁷⁰Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, p.7.

⁷¹Gómez, Aurora, “El desempeño de la fundidora de hierro y acero de Monterrey durante el Porfiriato”, en *Historia de las grandes empresas en México (1850-1930)*, Carlos Marichal, coordinador, Monterrey, Universidad

la responsable de producir Carta Blanca, la primera cerveza industrializada de México; por su parte, la Fundidora Monterrey se erigió como la primera industria siderúrgica de América Latina.⁷²El surgimiento de la Cervecería Cuauhtémoc motivó la instalación de una factoría de vidrio y jabón; amén de provocar una disminución en la importación de cerveza alemana.⁷³El éxito de la cervecería, generó la instalación de fábricas especializadas en el tratamiento industrial del cartón, por ejemplo.⁷⁴

No hay duda que la llegada de emporios industriales como la Fundidora de Acero y la Cervecería Cuauhtémoc, encaminó el crecimiento de la Sultana del Norte e incentivó migraciones interregionales y extranjeras al noreste mexicano. De acuerdo con Roberto Lara Durán, director del acervo histórico Femsa, Joseph María Schneider, ingeniero alemán, fue el responsable de echar a andar la cervecería, y también fue el encargado de capacitar a los nuevos obreros mexicanos.⁷⁵“Muchos de los primeros trabajadores de la cervecería fueron alemanes y estadounidenses”.⁷⁶Gracias a la industrialización de finales del siglo XIX, Monterrey se convirtió en el centro económico y político del noreste mexicano.⁷⁷

Estas dinámicas económicas hablan de una historia común, de una misma región integrada por el noreste mexicano y por el sur de los Estados Unidos. Ni límites naturales como el río Bravo, ni construcciones ideológicas, ni “unidades culturales ficticias”⁷⁸ como los Estado-Nación, han podido con la vigorosidad de la música norteña. Definitivamente, no existe la música norteña mexicana, ni tampoco la música tejana; lo que tenemos es una música común al noreste mexicano y al sur de los Estados Unidos. Ni el virtuosismo de los acordeonistas tejanos, ni su desinterés por el corrido debido a su limitado manejo del español, son argumentos que expliquen una superioridad de la música tejana sobre la música norteña. A mi juicio, es una misma tradición la que sustenta a ambas prácticas musicales; son, en realidad, una misma música que comparte códigos visuales, que tiene un repertorio común y que posee una instrumentación semejante, si no es que idéntica.

Autónoma de Nuevo León, p.201.

⁷²Garza Martínez, p.22.

⁷³Ortega Ridauro, Isabel, “Cerveza y ahorro. La cervecería Cuauhtémoc y su impacto en Monterrey”, en *Bebidas y regiones*, Camilo Contreras Delgado, coordinador, Barcelona, Plaza y Valdés, 2005, p.90.

⁷⁴Ibid, p.91.

⁷⁵Lara Durán, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁷⁶Idem.

⁷⁷Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p.120.

⁷⁸Corona, Ignacio and Madrid, Alejandro, “Introduction”, en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.4.

Es importante comprender el desarrollo socioeconómico de la región formada por el noreste mexicano y por el sur de Texas, como un fenómeno de alcances transnacionales que generó bienestar social en ambos lados de la frontera. Esta circunstancia fue clave para que la música nortea floreciera. Meditemos sobre la importancia que debió tener la circulación de capital para que instrumentos como el acordeón fueran adquiridos en grandes cantidades por comerciantes afincados en la región transfronteriza México-Estados Unidos. El flujo de mercancías musicales entre el noreste mexicano y el sur de Texas, implicó también un movimiento de dólares, indispensables para todo aquel comprador interesado en adquirir instrumentos-máquina como los acordeones, además de partituras y catálogos musicales.

Pensando en la historia común que comparten el sur de los Estados Unidos y el noreste mexicano, a partir de la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo en 1848, me parece necesario frenarme en la reflexión de algunos elementos culturales que hoy brindan fisonomía a la música nortea, como el acordeón y como los géneros dancísticos. Si pensamos en el momento en que instrumentos como el acordeón y géneros dancísticos como la polka, llegaron a México, nos daremos cuenta que su arribo concuerda con el proceso de industrialización de Monterrey, capital económica del noreste mexicano.

Antes de ser definida por la industria cultural estadounidense en la década de 1930, la música nortea fue configurándose a través de las orquestas y de las bandas que popularizaron géneros de baile de salón como la polka y como el vals, durante toda la segunda parte del siglo XIX, como lo demuestra Manuel Heriberto Peña.⁷⁹ Es posible imaginar un ambiente ranchero pudiente disfrutando de los bailes de salón que incluía cuadrillas, contradanzas, danzas, y principalmente, valeses y polkas llegadas de Europa. No pasaría mucho tiempo para que el acordeón fuera sustituyendo a la orquesta y a la banda de viento, en espacios rurales periféricos que no contaban con el dinero suficiente para cubrir los servicios de 10 o 12 músicos. El acordeón puede entenderse como la simplificación popular de la orquesta y de la banda de viento, en el noreste mexicano y en el sur de Texas.

El florecimiento temprano de una región agroindustrial transnacional, el crecimiento de una clase trabajadora rural familiarizada con la guitarra y el arribo del acordeón desde la segunda mitad del siglo XIX, acompañado por un repertorio de bailes de salón procedentes

⁷⁹Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999, p.80.

de Europa, hicieron la alquimia de la música nortea. La música nortea fue transnacional siete décadas antes de ser modelada por la industria del entretenimiento estadounidense.

El acordeón fue introducido a México, a finales de la primera mitad del siglo XIX, por casas comerciales como la Mercería El Gallo y como la *Wagner and Levien*,⁸⁰ establecida en la Ciudad de México, en 1851. El 10 de diciembre de 1843, por ejemplo, arribaron a Veracruz tres cajas de acordeones vendidos a los hermanos Adoue.⁸¹ El 23 de julio de 1845 entró por el mismo puerto mexicano, una caja de acordeones comprada por Charles Larousse.⁸² Las dos embarcaciones zarparon del puerto de Le Havre, Francia y recalaron en Veracruz.⁸³ Aunque los acordeones se comercializaban desde puertos franceses, la tecnología era alemana.⁸⁴ Hasta la década de 1870 las importaciones de acordeones a través de los puertos galos, fueron numerosas; a partir de la década 1880 fue Alemania, usando el puerto de Hamburgo, el principal proveedor de acordeones a México.⁸⁵

Es claro que el Tratado de Reciprocidad México-Estados Unidos, firmado en 1885, facilitó la llegada de acordeones a la nación azteca, pues el documento estipuló la eliminación de aranceles para instrumentos musicales.⁸⁶ Este tratado significó el movimiento libre del acordeón por el noreste, sin necesidad de migraciones físicas. Para finales de la década de 1880, los acordeones eran ofrecidos en periódicos de ciudades importantes como el DF.⁸⁷ El instrumento fue movido en las periferias o provincias mexicanas, gracias a la labor de varilleros o comerciantes, quienes transportaron el acordeón a rancherías de todo México.⁸⁸

Al parecer, el transnacionalismo del acordeón entre México y los Estados Unidos, no dependió de grandes movimientos poblacionales, por lo menos, es lo que sugiere la existencia del Tratado de Reciprocidad México-Estados Unidos, efectuado en 1885. El acordeón como elemento clave de la música nortea, fue envuelto por dinámicas transnacionales desde el preciso momento en que comenzó a ser embarcado en los puertos

⁸⁰*El Correo de San Luis*, San Luis Potosí, 7 de diciembre, 1884.

⁸¹*El Siglo Diez y Nueve*, México, 26 de enero, 1843.

⁸²*El Siglo Diez y Nueve*, México, 21 de agosto, 1845.

⁸³*El Siglo Diez y Nueve*. México, 17 de diciembre, 1848.

⁸⁴Frajoza, Juan, *Tahúres, fandangueros y criminales en los Altos de Jalisco (1821-1921)*, México, Ayuntamiento de Tepatitlán de Morelos, Jalisco, 2014, p. 12.

⁸⁵*El Siglo Diez y Nueve*, México, 18 de agosto, 1886.

⁸⁶*El Fronterizo*, Tucson, 6 de abril, 1883.

⁸⁷*El Municipio Libre*, México, 6 de octubre, 1889.

⁸⁸*El Municipio Libre*, México, 6 de octubre, 1889.

franceses y alemanes, para luego ser vendido en el continente americano. En América el acordeón encontró gran acogida durante el siglo XIX, por eso no debe extrañarnos que músicas americanas de origen campesino como el vallenato en Colombia, como el merengue en República Dominicana, y como la norteña en México y Estados Unidos, tengan en el acordeón su marca identitaria.⁸⁹La música norteña fue transnacional desde antes de ser concebida, por el origen de elementos constitutivos como el acordeón y como la polka.

El algodón. Asunto de frontera

El auge algodonero en Anáhuac, Matamoros y Reynosa, ciudades ubicadas en el norte de Nuevo León y Tamaulipas, tuvo lugar después de la crisis de 1929, como parte de una estrategia económica, promovida por el Estado mexicano.⁹⁰La incentivación de la producción algodonera en el norte de Nuevo León y Tamaulipas, fue acompañada por la inversión en presas y canales de riego.⁹¹Irrigadas por el río Bravo, Matamoros y Reynosa, formaron parte de la época dorada del algodón (1938-1965).⁹²El crecimiento económico de Matamoros, por ejemplo, generó la construcción de zonas residenciales, de escuelas y parques.⁹³Francisco Ramos Aguirre, investigador radicado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, detalla las relaciones generadas entre el auge del algodón y la música norteña:

El auge algodonero en la zona fronteriza de Tamaulipas, además de generar una de las bonanzas económicas que más recuerdan los pobladores de Matamoros y Reynosa, atrajo a miles de inmigrantes y repatriados de Estados Unidos, a quienes el general Lázaro Cárdenas proporcionó terrenos ejidales enmontados que muy pronto fueron abiertos al cultivo, gracias a la creación de distritos de riego, donde jugó un papel importante el ingeniero hidráulico, Eduardo Chávez, enviado a la frontera tamaulipeca por el presidente de la República en 1937. En ese tiempo José Ángel Espinoza Ferrusquilla compuso en Ciudad Anáhuac, Nuevo León, el Corrido del oro blanco. Más tarde Los Cadetes de Linares grabaron la polka De Ramones a los algodones. En los campos algodoneros de Reynosa trabajaron Mario Montes, Ramiro Cavazos y Cornelio Reyna. En Reynosa se formó Ramón Ayala. En Reynosa nacieron Los Relámpagos

⁸⁹Simonett, Helena, *The accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.

⁹⁰Anáhuac, es considerado el único municipio fronterizo del Estado de Nuevo León. Fundado en 1933 sobre terrenos pertenecientes al municipio de Lampazos de Naranjo, Nuevo León, Anáhuac nació en la bisagra que representó la introducción del algodón al norte de Nuevo León y Tamaulipas. La industria algodonera de Anáhuac comenzó a decaer entrada la década de 1950. Anguiano, José Ángel. *La industria algodonera en Anáhuac*, Monterrey, UANL, 2010, p.157.

⁹¹González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p.47.

⁹²Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México, el caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986, p.54.

⁹³Ibid, p.50.

del Norte. Roberto Pulido, abuelo del grupero texano Bobby Pulido también laboró en los campos algodoneiros de Matamoros.⁹⁴

Así, muchos emigrantes que originalmente iban a los Estados Unidos, se quedaron en Matamoros y en Reynosa en forma definitiva, y otros más trabajaron unas temporadas en los Estados Unidos y otras épocas en Tamaulipas y en Nuevo León.⁹⁵ Claro que la llegada de braceros a Reynosa y a Matamoros fue difícil, sobre todo porque Ferrocarriles Nacionales no contaba con los carros suficientes para mover a tanto campesino.⁹⁶ Entre junio y agosto, tenía lugar la temporada más importante para la pizca del algodón en el norte de Tamaulipas y en el sur de Texas, por eso durante estos meses el número de braceros hacía esta región fronteriza aumentaba. Algunas ocasiones, como en el año de 1950, se perdió hasta el 40% de la producción algodoneira en Tamaulipas, situación que generó un éxodo masivo de braceros hacía el sur de los Estados Unidos.⁹⁷

Monterrey como paso obligado de las caravanas de braceros hacía el norte de Tamaulipas, registró la historia del algodón en el noreste mexicano. El 9 de abril de 1950, la Superintendencia de la División de Monterrey usó el tren local entre Anzaldúa y Matamoros para conducir a “centenares de braceros que no tardarán en ser utilizados para labores de recolección de algodón”.⁹⁸ Posteriormente, el convoy fue requerido para transportar el algodón a plantas despepitadoras y empacadoras de Matamoros.⁹⁹

Aunque el tren era indispensable para que el algodón se moviera con “rapidez y constancia”,¹⁰⁰ muchas veces los algodoneiros de Nuevo León y Tamaulipas tuvieron que recurrir al transporte carretero, con la desventaja de tener que pagar más por este servicio.¹⁰¹ Luego de algunas problemáticas, el 20 de julio de 1952, la Secretaría de Comunicaciones informó sobre la finalización de una prohibición que existió contra la transportación carretera del algodón. A partir de esta fecha, el algodón pudo moverse

⁹⁴La composición de José Ángel Ferrusquilla dice: Lo que voy a relatar pasó en Nuevo León / ciudad Anáhuac para serles franco / donde sembraba algodón que él mundo llamó oro blanco / tal vez porque se ignoró el negro sudar que costó cultivarlo y cosecharlo. Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p.67.

⁹⁵Margulis, Mario, p.70.

⁹⁶“Vuelven miles de braceros que no hallaron trabajo en la zona algodoneira tamaulipeca”, en *El Norte*, Monterrey, 26 de julio, 1950.

⁹⁷Idem.

⁹⁸“La cosecha de algodón va a requerir muchos carros”, en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.

⁹⁹Idem.

¹⁰⁰Idem.

¹⁰¹“Las algodoneiras temen tropezar con dificultades en el transporte”, en *El Norte*, Monterrey, viernes 28 de abril, 1950.

libremente por las carreteras de México, en toda clase de vehículos y con placas de cualquier entidad federativa.¹⁰²El algodón entonces formó parte de las dinámicas económicas regionales que unieron al noreste mexicano con el sur de los Estados Unidos, principalmente con Texas, entre las décadas de 1930 y 1970. Esta temporalidad conviene con el surgimiento, con la definición y consolidación de la música nortea, entendida como una creación de la industria del entretenimiento estadounidense de la década de 1930.

El algodón fue un portento de esencia transnacional, porque facilitó el movimiento poblacional de jornaleros mexicanos a Matamoros, a Reynosa y al sur de Texas. Miles de braceros procedentes del sur y del centro de México, emigraron a la región algodonera, la cual era compartida por México y por los Estados Unidos. La industria del algodón motivó el desplazamiento cotidiano, numeroso y sostenido de millones de individuos de origen mexicano, quienes en su afán por conseguir mejoras económicas para sus familias, se desplazaron sin pensar que su diáspora resultaría definitiva en la construcción de la música nortea. Braceros fueron aquellos que trabajaron en los Estados Unidos, como los que laboraron en los campos algodoneros de Anáhuac, Reynosa y Matamoros, en Tamaulipas.

Programa Bracero

El Programa Bracero (1942-1964) coincidió con el auge algodonero (1938-1965). Ambas realidades significaron altos flujos migratorios entre México y los Estados Unidos. Al compartir época y región de acción, el Programa Bracero y el auge algodonero en el norte de Tamaulipas y Nuevo León, fueron sucesos que se complementaron. La pizca del algodón en el campo texano, en el neolonés y en el tamaulipeco, exigía mano de obra a bajos costos y en grandes cantidades. Ésta fue proporcionada por el centro y por el sur de México a través de los braceros. Si Nuevo León y Tamaulipas se convirtieron en importantes productores de algodón mexicano durante el siglo XX, fue gracias a su cercanía con los Estados Unidos. Así, el cultivo del algodón en el noreste mexicano, debe entenderse como la expansión de la economía agrícola industrial del sur de los Estados Unidos, al norte de México. Otra vez, queda expuesta la codependencia económica que, históricamente, ha existido entre los Estados Unidos (centro) y México (periferia).

Aunque el Programa Bracero estuvo vigente de 1942 a 1964, el bracero como actor migrante, es anterior. Desde la década de 1920, comunicaciones oficiales de dependencias municipales, así como periódicos de circulación regional, dan cuenta de la existencia de los

¹⁰²“Se levanta la prohibición en el transporte de algodón”, en *El Norte*, Monterrey, domingo 20 de julio, 1952.

braceros. Los braceros mexicanos que emigraron a los Estados Unidos durante los años de 1924 y 1925, necesitaban de pasaportes¹⁰³ y de constancias emitidas por los agentes de emigración mexicanos, ubicados en Saltillo y en Torreón, Coahuila.¹⁰⁴ Para mayo de 1952, Texas contaba con siete millones de habitantes, dos de ellos eran mexicanos.¹⁰⁵ Apenas cuatro meses después, la Alianza de Braceros Mexicanos calculó la emigración de un millón de jornaleros en 1951, a lugares como Texas, California, Arkansas y Detroit.¹⁰⁶

Durante las décadas de 1940 y 1950, hubo braceros legales como ilegales. El Programa Bracero no paró la migración ilegal de mexicanos a los Estados Unidos, al contrario, la acrecentó. Tampoco las amenazas de ser juzgados y encarcelados. En marzo de 1950, por ejemplo, deambularon por Monterrey más de 5,000 braceros que fueron deportados “de Estados Unidos por haber cruzado la frontera violando los requisitos legales para el caso”.¹⁰⁷ La mayoría de estos braceros regresaron a sus pueblos de origen, a través de Matamoros y de la Estación Unión de Monterrey, “aprovechando el sistema ferroviario y los autocamiones”.¹⁰⁸ El mayor porcentaje de estos braceros ilegales fue capturado en los campos agrícolas texanos, para luego ser entregado a las autoridades mexicanas.¹⁰⁹

Prácticamente la totalidad de los braceros que se desplazaron a Tamaulipas y a Texas, durante la década de 1950, lo hicieron con la premisa de trabajar “en los algodones nacionales y estadounidenses”.¹¹⁰ Solamente en junio de 1950, se contabilizaron más de 50,000 braceros en Matamoros, Tamaulipas y en Anáhuac, Nuevo León quienes procedentes del centro y del sur de México, llegaron para trabajar en la recolección de la fibra.¹¹¹ En Monterrey, la mayoría de los braceros se aglutinaron en torno a la Estación Central, donde buscaron trocas de reja y autobuses que viajaran a Tamaulipas.¹¹²

¹⁰³“Circular número 1.03.14”, en *Archivo Histórico Municipal de Salamanca* (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.

¹⁰⁴“Recibo de la circular número 1.03.42”, en *Archivo Histórico Municipal de Salamanca* (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.

¹⁰⁵“La opinión pública de los Estados Unidos de Norteamérica”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 17 de mayo, 1952.

¹⁰⁶“Emigra un millón de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 4 de septiembre, 1952.

¹⁰⁷“Interminable caravana de los braceros mexicanos”, en *El Norte*, Monterrey, 6 de marzo, 1950.

¹⁰⁸Idem.

¹⁰⁹“Doblan la vigilancia para evitar salida de braceros”, en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.

¹¹⁰“Vuelven macilentos provocando lástima”, en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

¹¹¹“Monterrey se encuentra convertida en un enorme campamento de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 12 de julio, 1950.

¹¹²“Vuelven macilentos provocando lástima”.

En la diáspora, numerosos braceros padecieron vejaciones a manos de la policía y de connacionales que los robaron. A menudo fueron asesinados a cuchilladas en los andenes de la Estación Ferrocarrilera de Monterrey, para ser despojados de sus pertenencias.¹¹³ En una nota publicada por *El Norte* en julio de 1950, se incluye una entrevista realizada a Daniel Velásquez, bracero de 37 años de edad que oriundo de Tepatitlán, Jalisco trabajó en los campos algodoneros del norte de Tamaulipas y en los del sur del Estado de Texas. Por el valor etnográfico de la entrevista, considero relevante el compartirla textualmente:

Dejé todo en mi pueblo, vendí lo que tenía y con mi esposa y tres hijos me vine a la frontera. Nadie me engatusó. El oír hablar muchas veces de las riquezas que se acumulaban por estas tierras, de las inmensas facilidades para hacerse vivir y confiado en tan fabulosos rumores hice el viaje. La primera decepción fue el jornal que se me asignó de tres a cuatro pesos por día; primero con alimento y habitación, después sólo el dinero y como con ello no podía mantener a mi familia, dejé el trabajo. Peregriné por todo Tamaulipas y finalmente quedé en la miseria, no sin antes mi hijo Daniel, mayor de nueve años, muriera a causa de la fiebre y el hambre, y de que un mal compañero me robara mis ropas, las de mi mujer y crías. No tengo nada, estoy dispuesto a todo, a trabajar a lo peor, con la sola esperanza de reunir lo necesario para volver a mi tierra, de donde no debí salir nunca.¹¹⁴

En marzo de 1955, la prensa nacional mexicana anunció la contratación de 80,000 braceros, para cumplir con tareas agrícolas en Arkansas, Texas y California, Estados Unidos.¹¹⁵ Para julio de 1959, se convocó a 200,000 braceros con la idea de integrarlos a los jornales en la región algodонера de Tamaulipas; cosecha que inició en julio y que terminó en septiembre.¹¹⁶ El movimiento legal de campesinos mexicanos se mantuvo hasta finalizado el Programa Bracero, en 1964. La culminación de este acuerdo binacional no significó el cese a la demanda de mano obra mexicana, motivándose fenómenos como el reclutamiento de indios navajos de Arizona para suplir a los braceros mexicanos en los Estados Unidos.¹¹⁷

El movimiento poblacional, constante y sostenido, de los braceros mexicanos entre los Estados Unidos y México, se dio por la demanda de mano de obra en los campos agrícolas del sur anglosajón y por las permanentes deportaciones que las autoridades migratorias

¹¹³“Matamoros. La meta final”, en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

¹¹⁴Idem.

¹¹⁵“Cuya ayuda se necesita para las labores agrícolas de California, Texas y Arkansas”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de marzo, 1955.

¹¹⁶“A pesar de la falta de braceros principió la pizca de algodón”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 16 de julio, 1959.

¹¹⁷“Con indios navajos se empieza a suplir a los braceros mexicanos en los Estados Unidos”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 21 de enero, 1965.

estadounidenses ejecutaron. Como las jornadas laborales eran mejor pagadas en la región algodonera de Texas, los braceros mexicanos aspiraban a quedarse de forma permanente en territorio norteamericano, lo que no siempre fue posible. Esta dinámica económica fronteriza generó un movimiento migratorio de permanente ida y vuelta de los braceros, entre México y los Estados Unidos. Esta circulación de braceros significó un flujo de dólares, el que a su vez, facilitó el éxito comercial de la música norteña, primero en la frontera México-Estados Unidos, y después en el centro y en el sur de México.

Para cerrar este primer capítulo, expondré algunos rasgos de Los Pingüinos del Norte y de Los Tigres del Norte, un dueto y un conjunto norteño que encarnan a la perfección, el carácter transnacional de la música norteña en los Estados Unidos. Los Pingüinos del Norte son un dueto que no gozó del mismo éxito comercial que los oriundos de Rosamorada, Sinaloa, pero no por esta circunstancia, dejan de ser importantes para lo que trato de demostrar en esta investigación histórica. Los Tigres del Norte y Los Pingüinos del Norte son relevantes porque ayudan a comprobar el sentido transnacional de la música norteña.

Los Pingüinos del Norte

Aunque no se compara en proyección mediática con agrupaciones como Los Tigres del Norte, el dueto formado por Rubén Castillo Juárez, sirve muy bien para ejemplificar la “cultura de frontera México-Estados Unidos”, a la que se refieren Ignacio Corona y Alejandro L. Madrid.¹¹⁸ Utilizado como tema central por *El Infierno*, cutícula mexicana estrenada en el 2010, el corrido México-Americano, interpretado por Los Pingüinos del Norte, retrata a la perfección el origen binacional de la música norteña. Por tener relevancia para este capítulo, expresaré algunas generalidades sobre Los Pingüinos del Norte.

Por circunstancias laborales de su padre, quien se desempeñó como policía federal, Rubén Castillo Juárez nació en 1936, en Monterrey, Nuevo León justo frente a la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma, empresa que a partir de 1950, cumplió con un papel destacado en la difusión de la música norteña. Huérfano de padre, a los nueve años de edad, Rubén Castillo Juárez tuvo que dejar la primaria y se vio obligado a trabajar como vendedor de periódicos en las calles de Nuevo Laredo, Tamaulipas. A los ocho años, viviendo en Nuevo

¹¹⁸Corona, Ignacio, and Madrid, Alejandro, “Introduction”, in *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, pp.3-19.

Laredo, Tamaulipas Rubén Castillo Juárez fue bautizado como el pingüino, apelativo que luego retomaría para nombrar al dueto que formó con Hilario Gaytán Moreno, en 1960.

Rubén Castillo Juárez fundó, junto a Hilario Gaytán Moreno, a Los Pingüinos del Norte, el 15 de septiembre de 1960. Antes, en 1951, Rubén Castillo Juárez y sus hermanos grabaron un disco con el nombre de Los Castillo, en Nuevo Laredo, Tamaulipas. En 1944, cuando Rubén Castillo Juárez tenía ocho años de edad, la maestra Francisca Pacheco le compró un traje para que participara de los festejos del 16 de septiembre que organizó la Secretaría de Cultura del Municipio de Nuevo Laredo, Tamaulipas. El atuendo consistía en una camisa blanca, un chaleco negro, un moño negro, unos botines y un sombrero de mariachi. Ese día, Rubén Castillo Juárez ganó 55 pesos mexicanos de la época, dinero que gastó en comida para su familia. Ocho días después, el gobierno municipal, a través del área de fiscalización, le otorgó un permiso para trabajar como músico, en las calles de Nuevo Laredo.

Antes de que Los Pingüinos del Norte se convirtieran en el primer dueto de música norteña, en grabar un disco en vivo desde una cantina, Rubén Castillo Juárez fue obrero en Chicago. El 7 de mayo de 1970, Chris Strachwitz dispuso que la cantina El Patio de Piedras Negras, Coahuila fuera el escenario que albergara la grabación en vivo de Los Pingüinos del Norte. Este primer disco de música norteña grabado en vivo desde una cantina, incluyó los temas: El contrabando del Paso, Jacinto Treviño, El gallito (huapango), Dos hermanos, México-Americano, El desesperado, Gregorio Cortez, Benjamín Argumedo y Carga blanca.¹¹⁹

En 1976, Chris Strachwitz llegó a Piedras Negras en compañía de Les Blank, con el objetivo de localizar a Los Pingüinos del Norte. Esta vez se trataba de integrarse a un documental al que llamaron Chulas Fronteras. “En la película no hubo estrellas, los actores fueron los trabajadores del campo”.¹²⁰Del documental participaron Lydia Mendoza, Los Alegres de Terán, Narciso Martínez, El Flaco Jiménez, Santiago Jiménez padre, Rumel Fuentes (compositor de Eagle Pass) y Los Pingüinos del Norte. Chulas Fronteras se filmó en agosto de 1976, en la ciudad de Eagle Pass, Texas que hace frontera con Piedras Negras, Coahuila. Chris Strachwitz y Les Blank buscaban “establecer la simbiosis que hay entre la

¹¹⁹Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹²⁰“Retrato de la franja. Chulas Fronteras. Un homenaje a la sangre chicana”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, domingo 19 de septiembre, 2010. Brazos Film, con sede en El Cerrito, California, fue la productora responsable del rodaje.

música nortea y el espíritu de la gente en ambos lados de la frontera”.¹²¹Chulas Fronteras es “un homenaje a los chicanos, un relato del racismo que sufren, de su vida y de las condiciones de miseria a la que son sometidos los mexicanos en Estados Unidos”.¹²²

El jueves 14 de abril del 2005, el Periódico Zócalo de Piedras Negras, Coahuila, informó de un viaje que Los Pingüinos del Norte realizaron durante la primera quincena de mayo del 2005, a Toyota, Japón. Luego de concursar contra intérpretes norteaños de la talla de Los Bravos del Norte y de Los Invasores de Nuevo León, el dueto liderado por Rubén Castillo Juárez fue seleccionado por las Secretarías de Cultura de los Estados de Nuevo León, Tamaulipas y Coahuila, para representar a la música norteaña en el marco del Primer Programa de Eventos Culturales de México en la Exposición Universal Aichi 2005. En una ceremonia encabezada por Claudio Bres Garza, Presidente Municipal de Piedras Negras, Rubén Castillo Juárez (acordeón), Aurelio de la Cruz Ramírez (bajo sexto) y José Morales (tololoche) fueron abanderados antes de cumplir con su misión cultural en Japón.¹²³

Entre el palmarés de Los Pingüinos del Norte está el haber grabado, en 1997, un disco para DMY, propiedad de la familia Caballero de Monterrey. Los Pingüinos del Norte han grabado más de 100 temas de su autoría como A mí no me olvide Dios y María Elva. En el 2007 Los Pingüinos del Norte actuaron en No es país para viejos, cutícula protagonizada por Tommy Lee Jones y por Javier Bardem.¹²⁴El nigropetense, Rubén Castillo Juárez, informó que en 1982, por petición de Jesús Soltero, uno de los locutores de música norteaña más importantes de Monterrey, compuso y grabó la identificación norteaña para la frecuencia XEG La Ranchera de Monterrey. La grabación dura nueve segundos y fue premiada por la Sociedad de Autores y Compositores de México, en 1983.¹²⁵

Duetos como Los Pingüinos del Norte y agrupaciones como Los Tigres del Norte, ejemplifican la naturaleza transnacional de la música norteaña. Más allá de los datos biográficos, que también son importantes, en los párrafos descritos con anterioridad, traté de mostrar cómo un dueto de bajo perfil nacido en la frontera México-Estados Unidos, fue capaz de trascender demarcaciones políticas al llevar la música norteaña a sitios tan lejanos, y en

¹²¹Idem.

¹²²Idem.

¹²³“Entrega SRE pasaporte número 35,000”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 14 de abril, 2005.

¹²⁴“Prueban para extras de cine”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.

¹²⁵Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteaña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

apariciencia, tan distantes culturalmente, como Japón. Su incursión en el documental *Chulas Fronteras* de 1976, sirvió para delinear un perfil musical México-Americano, gracias al cual siguen manteniéndose vigentes al interior de los dos países norteamericanos.

Los Tigres del Norte

Los Tigres del Norte son, indudablemente, la agrupación que mejor encarna el transnacionalismo de la música norteña. Ellos aprendieron a tocar la guitarra con un músico de origen sudamericano, posiblemente peruano, a comienzos de la década de 1960, en su natal Rosamorada, Sinaloa.¹²⁶ En la misma época, Ascencio Angulo, abuelo materno de los hermanos Hernández, brindó las primeras lecciones de acordeón a Jorge, el mayor de todos. Originarios de Rosamorada, en el municipio de Mocorito, Sinaloa, los hermanos Hernández Angulo emigraron a Los Mochis, norte del Estado, en 1966, donde trabajaron como músicos de cantina. En 1968 llegaron a California, donde conocieron a Arthur Walker, un empresario inglés dueño de un sello discográfico independiente, en el que Los Tigres del Norte grabaron durante la década de 1970. Fue gracias a Arthur Walker que Los Tigres del Norte dieron su primer concierto en Sanger, California a finales del año de 1968.¹²⁷

Aunque en 1968 grabaron *Juanita la traicionera*, su primer sencillo, fue hasta 1974 cuando trascendieron mediáticamente con su álbum, *Contrabando y traición*. *Contrabando y traición* (1974) y *La banda del carro rojo* (1975) se erigieron como los pilares del éxito global de Los Tigres del Norte. Fueron estas grabaciones las que permitieron a los hermanos Hernández recorrer México a finales de la década de 1970.¹²⁸ Consideremos que Los Tigres del Norte se hicieron musicalmente en los Estados Unidos.¹²⁹ Si bien, en 1983 lograron posicionar *La jaula de oro* en la lista Billboard, fue hasta 1988 cuando se inmortalizaron con la obtención del Grammy, gracias al álbum, *América sin fronteras*.¹³⁰

Los Tigres del Norte globalizaron a la música norteña, al grado de ofrecer conciertos en países como España, Rusia, Argentina, Ucrania, Noruega, Chile, Bolivia, Brasil, Japón, Alemania y China, entre los años de 1994 y 2014. Con más de 100 millones de discos

¹²⁶Hernández, Hernán [entrevista], 2005, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

¹²⁷Idem.

¹²⁸Idem.

¹²⁹Ramírez Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Planeta, 2011, p.85.

¹³⁰Hernández, Jorge [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

vendidos, Los Tigres del Norte encarnan al transnacionalismo de la música nortea. ¹³¹Entre el palmarés de los oriundos de Rosamorada, Sinaloa, está el haber actuado en el Festival Internacional Cervantino (2002), en el Foro Universal de las Culturas celebrado en Barcelona (2004) y en numerosos eventos de la industria del entretenimiento estadounidense como los *American Music Awards* y como los Grammy Latino. En los Estados Unidos, cada 17 de junio se festeja el Día Nacional de Los Tigres del Norte. ¹³²

Cuando Los Tigres del Norte comenzaron en la música, no existía la maquinaria de promoción actual que globaliza en segundos una canción o una noticia. ¹³³Los Tigres del Norte construyeron su emporio, recorriendo pueblos y rancherías de México; luego se presentaron en ciudades periféricas de Latinoamérica como Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), Villavicencio (Colombia), San Pedro Sula (Honduras) y Corrientes (Argentina). Dado el éxito global del conjunto nativo de Sinaloa, ni siquiera sus integrantes se atreven a asegurar si *Jefe de jefes* (1997), *La reina del sur* (2002), *La banda del carro rojo* (1975) o *Contrabando y traición* (1974), es el disco más vendido de su longeva carrera. ¹³⁴

Teniendo como marco a la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón, en mayo del 2011, Los Tigres del Norte presentaron su álbum, *MTV Unplugged: Los Tigres del Norte And Friends*, del que participaron artistas latinoamericanos como los argentinos Andrés Calamaro y Diego Torres, como el colombiano Juanes, como la mexicana Paulina Rubio, como los puertorriqueños Calle 13 y como Zac de la Rocha. Este disco posicionó a Los Tigres del Norte en espacios iberoamericanos en donde no eran tomados en cuenta.

El álbum, *MTV Unplugged: Los Tigres del Norte And Friends*, puede entenderse más como un producto de *world music* y menos como un trabajo de música nortea, puesto que los arreglos musicales del mismo presentan elementos de tango rioplatense y el acompañamiento permanente de una orquesta sinfónica. Es posible que uno de los objetivos del material discográfico sea el demostrar que aquellos músicos sinaloenses que llegaron como braceros a los Estados Unidos, a principios de la década de 1960, seis décadas después son capaces de trabajar en los más refinados escenarios del mundo, al lado de intérpretes, con una posición política de izquierda, que gozan de popularidad mundial. A mi

¹³¹Hernández, Jorge [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

¹³²Idem.

¹³³Idem.

¹³⁴Idem.

juicio, la música norteña es la más beneficiada con la existencia del MTV Unplugged: Los Tigres del Norte And Friends, porque gracias a este disco, miles de argentinos y españoles que ignoraban a esta música México-Americana, hoy escrudiñan en su historia.

La capacidad que Los Tigres del Norte tienen para globalizar su música es de siempre. En el 2002, presentaron *La reina del sur*, un álbum que guarda una conexión íntima con la obra literaria homónima del escritor español, Arturo Pérez Reverte. No pasaron ni dos años para que los nacidos en Rosamorada, Sinaloa ofrecieran una suma de conciertos en, prácticamente, toda España. Los Tigres del Norte encontraron en la literatura, una posibilidad de expansión global. No hay duda que radicar en California desde finales de 1960, fue trascendental para que Los Tigres del Norte posicionaran mundialmente su obra creativa. Sabemos qué representa California para la industria del entretenimiento global. El ser parte de ella, ha potenciado el crecimiento profesional de Los Tigres del Norte.

En la parte creativa, Los Tigres del Norte también encarnan al transnacionalismo, pues desde el año 2012 han grabado música de Pablo Castro, compositor chileno, y de Wilfran Castillo, compositor colombiano. Las melodías de Wilfran Castillo fueron grabadas cuando Los Tigres del Norte trabajaron con SERCA Representaciones, propiedad de Servando Cano; mientras que temas como *Directo al corazón*, *Mi curiosidad* y *Minita de oro*, fueron llevadas al disco compacto en los años 2005 y 2009.¹³⁵ Si de personajes de corridos se trata, Los Tigres del Norte incluyeron en *La banda del carro rojo* (1975) a Lino Quintana, un narcotraficante uruguayo que se radicó en la sierra de Durango, en la década de 1960.¹³⁶

Si revisamos con detenimiento la historia musical de Los Tigres del Norte, nos daremos cuenta que siempre han manejado su carrera desde perspectivas transnacionales, quizás porque nacieron en la década de 1970, un periodo caracterizado por el *boom* de movimientos artísticos independientes en Occidente.¹³⁷ En este punto, es válido presentar una intervención de Juan Carlos Ramírez Pimienta, sobre Los Tigres del Norte:

La historia de Los Tigres del Norte es la historia del México que dejó México y emigró al norte del Norte. Los Tigres del Norte podrán vivir en los Estados Unidos, pero sus composiciones viven en ambos lados de la línea fronteriza; ellos mismos pasan muchos días del año haciendo giras por los dos Méxicos. Sus giras incluyen lugares pequeños que otros grupos ignoran. Más

¹³⁵Idem.

¹³⁶Vargas, Paulino [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

¹³⁷Idem.

que un simple grupo musical, Los Tigres del Norte cumplen una función de agentes sociales, de creadores y modificadores de percepción pública. El público los ha adoptado como los representantes de la diáspora masiva de mexicanos que buscarán lograr sus sueños en Estados Unidos. Estudiar a Los Tigres del Norte es importante para entender el México de dentro, así como el México de fuera, el que se trasladó a los Estados Unidos y que está resignificando la cultura mexicana en pleno siglo XXI.¹³⁸

El cine fue importante para el posicionamiento global de Los Tigres del Norte. Desde *Contrabando y traición* (1975), *La banda del carro rojo* (1976), *Ni parientes somos* (1990), hasta llegar a *La misma luna* (2008), Los Tigres del Norte encontraron en el cine un escaparate que los proyectó como artistas versátiles que compaginaban la música con el cine. La mayoría de los filmes en los que trabajaron Los Tigres del Norte se desencadenaron de corridos que previamente hicieron famosos desde la difusión radiofónica. Las películas formaron parte de una estrategia de promoción que ayudó en la globalización de su obra. Desde hace años, Los Tigres del Norte se desentendieron del cine, espacio ocupado por Los Tucanes de Tijuana, sus principales competidores, quienes han figurado en películas mexicanas como *El infierno* (2010), *Salvando al soldado Pérez* (2011) y como *Hecho en México* (2012); además de participar en telenovelas como *El amor no es como lo pintan* (2000) y *Como en el cine* (2001), ambas de TV Azteca.¹³⁹

La norteña en Latinoamérica, tiene que ver con la historia de la música grabada. El devenir de la música norteña guarda estrecha relación con la industria discográfica y con la circulación global de la música-mercancía. La norteña es una música de la diáspora, si evocamos a Stokes. De acuerdo con este teórico anglosajón, lo más normal es que los centros se conecten con las periferias, rara vez las periferias dialogan entre sí. Estamos viendo que para el caso de la música norteña, existe un flujo en ambos sentidos: a veces la periferia es centro y en otros momentos el centro se vuelve periferia. Desde luego que la migración ida y vuelta que experimenta la música norteña, se ha visto beneficiada por los avances tecnológicos; por eso hoy “músicas antes confinadas a sus localidades, circulan por el mundo”; por eso hoy “músicas percibidas como extrañas resultan familiares a la luz de paisajes sonoro globales”.¹⁴⁰

¹³⁸Ramírez Pimienta, p.119.

¹³⁹Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

¹⁴⁰Stokes, Martín, “On musical cosmopolitanism”, en (<http://digitalcommons.maclester.edu/intlrtable>; acceso: 5 de noviembre del 2014).

CAPÍTULO II

EL TRANSNACIONALISMO EN LA ERA DEL VINILO

Este capítulo ofrece una visión desde México, con la intención de complementar lo dicho por las fuentes consultadas en Chile, en Bolivia y en Colombia. Relacioné este segundo capítulo con el vinilo, porque los actores sociales que le dan forma, sobresalieron entre las décadas de 1960, 1970 y 1980; una época caracterizada por esta tecnología de grabación. Con la intención de dar seguimiento a la metodología enunciada en la introducción, incluyo la visión de empresarios, de funcionarios de la SACM, de representantes artísticos, de compositores, de solistas, duetos y grupos norteños que compartieron su arte en el extranjero, algunos en países sudamericanos como Venezuela y otros en Europa central.

Al exponer la historia de vida de ocho actores sociales, pretendo demostrar que el transnacionalismo de la música norteña, tuvo lugar, también, con la migración temporal de solistas y agrupaciones norteñas que viajaron a distintos puntos de América Latina, por iniciativa empresarial y por invitación de la Secretaría de Educación Pública de México. Hubo algunos artistas que trabajaron de forma recurrente en países europeos como Alemania. De acuerdo con los entrevistados, las grabaciones instrumentales hechas por duetos y conjuntos

norteños, fueron claves para que su música se vendiera en el mercado europeo. Con seguridad influyó que los sellos discográficos especializados en la grabación de música nortea como CBS y Peerless, estuvieron dirigidos por empresarios alemanes.

A partir de la historia de vida de ocho actores sociales, demostraré que la música nortea al interior de México, también se ha caracterizado por las migraciones. Solistas, duetos y conjuntos nortea que tuvieron que emigrar a la Ciudad de México, a Guadalajara y a Monterrey, obligados porque en estas urbes se encontraban las disqueras y las radios, constatan que dentro de México, existe un centro y una periferia, como lo plantea la teoría de la dependencia para explicar las dinámicas capitalistas mundiales. Este capítulo demuestra que fenómenos migratorios que caracterizan a la música nortea en distintos países del continente americano, también se reproducen al interior de México. La música nortea se ha tejido entre la interacción de un centro y de una periferia, realidad social que incluye migraciones locales, regionales y transnacionales, como quedará demostrado.

Luis Domingo Arévalo Godínez

José Domingo Arévalo Godínez nació el 6 de junio de 1945, en Irapuato, Guanajuato.¹⁴¹La pasión por la música le fue transmitida por su madre. A los ocho años de edad fue miembro del coro de la Iglesia de Santiaguito, en la ciudad de Irapuato. En 1954 formó parte de los Niños Cantores de Irapuato, proyecto financiado por el Gobierno de Guanajuato.¹⁴²En 1960 se graduó como técnico en prótesis dental, empleo que sigue combinando con la música. Ha desarrollado su carrera artística como intérprete y como empresario musical.¹⁴³

Fue en 1960, durante un congreso nacional de prótesis dental, que Luis Domingo Arévalo Godínez conoció al comediante Sergio Corona, quien lo puso en contacto con Guillermo Acosta Segura, entonces director general de Discos Musart. Guillermo Acosta Segura nació en León, Guanajuato, así que al saber que Arévalo Godínez era de Irapuato, le brindó su apoyo incondicional.¹⁴⁴Para septiembre de 1965, Luis Domingo Arévalo Godínez “El

¹⁴¹Arévalo, Luis Domingo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁴²El municipio de Irapuato invirtió 6,600 pesos el proyecto, mismo que fue integrado por 33 jóvenes seleccionados entre 5,000. El primer concierto tuvo lugar a finales de marzo de 1954. Fueron memorables los combates musicales que los Niños Cantores de Irapuato sostuvieron con los Niños Cantores de Morelia. “El Ayuntamiento fomenta las actividades artísticas de un novel orfeón juvenil local”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 18 de marzo, 1954.

¹⁴³Arévalo.

¹⁴⁴Idem.

Guanajuatense”, presumía de tener un LP con 10 temas en el mercado nacional. El disco apareció en los sellos Musart y GAS, fundado por Guillermo Acosta Segura.

El primer disco de Luis Domingo Arévalo Godínez se llamó El Guanajuatense. Con el acompañamiento de Los Astros del Bajío, se compuso de temas norteños, algunos de ellos inéditos como Historia de dos bandidos y Adiós frontera. Arévalo Domínguez piensa que su primer disco fue norteño porque era el acompañamiento más económico de la época. Los Astros del Bajío eran de Irapuato, así que Luis Domingo Arévalo fue el responsable de incorporarlos al proyecto y de arreglarse monetariamente con ellos. En 1965, cuando Arévalo Godínez grabó su primer disco, la música norteña era ponderada de baja categoría, sólo por encima de la banda de viento, que discográficamente “era lo peor de México”.¹⁴⁵ En la década de 1960, la música norteña no era una prioridad para la industria del disco, según Luis Domingo Arévalo Godínez, situación que cambió a finales de la década de 1970, consecuencia del éxito comercial alcanzado por Los Tigres del Norte.

Luego de recibir su carta de retiro de Discos Musart en 1968, Luis Domingo Arévalo Domínguez decidió incursionar como empresario, aprovechando la experiencia acumulada. En diciembre de 1968, Arévalo Godínez coordinó su primera caravana de artistas, apoyándose en solistas y en duetos femeninos radicados en el Bajío. Arévalo Domínguez encontró en la XEBO y en la XEWE, radiodifusoras de Irapuato, un semillero de artistas que alimentaron su proyecto Caravana de Artistas. Aunque Luis Domingo Arévalo Domínguez no fue el primer irapatense en organizar caravanas, si puede considerársele el más exitoso, pues tuvo giras de seis meses en países como Japón, Indonesia, Chile y Venezuela, entre 1968 y 1980, años que duró vigente su proyecto de las caravanas.¹⁴⁶

Las caravanas casi siempre tenían lugar en cines y en ferias de pueblo. Sus artistas se hacían acompañar por norteño y por mariachi. Copiando el modelo implementado por la familia Vallejo en la Caravana Corona, Luis Domingo Arévalo Godínez encontró patrocinadores que cubrieron los gastos por concepto de publicidad. La dinámica de pago era sencilla: el dinero recabado en las entradas, se repartía entre los músicos. A juicio de Arévalo Godínez, las caravanas desaparecieron en la década de 1980 porque las integrantes de los duetos femeninos que participaban de ellas, se retiraron para dedicarse a sus hijos.¹⁴⁷

¹⁴⁵Idem.

¹⁴⁶Idem.

¹⁴⁷Idem.

Con una visión económica, Luis Domingo Arévalo Godínez afirmó que para garantizar el éxito de las caravanas, era necesario calendarizarlas en época de cosechas y en diciembre por los aguinaldos. Programarlas en tiempo de lluvias era un error. Asociarse con párrocos y no hacer más de dos caravanas al año en el mismo pueblo siempre eran medidas recomendables. De Refugio Gutiérrez y de Francisco Sánchez, locutores de la XEBO y de la XEWE, respectivamente, aprendió que un buen termómetro para saber dónde tendrían éxito las caravanas eran las cartas que llegaban a los programas matutinos de complacencias como Arriba el norte y Mi amigo Pancho. El grueso de las cartas procedía de las ranherías, sitios donde se concentraba el público que mantuvo a las caravanas.¹⁴⁸

Otros consejos sanos que Arévalo Domínguez aplicó durante su época como empresario de caravanas, fue respetar las plazas de la competencia. “Por ejemplo, si Felipe Morales presentaba una caravana en Salvatierra, un servidor la montaba en Pénjamo”.¹⁴⁹ Cuando Luis Domingo Arévalo Godínez trabajó en México, siempre desplazó sus espectáculos musicales de La Piedad a Querétaro. Si bien, en 1965, Antonio Contreras Hidalgo, dueño de la XEWE, fue el primero en invitar al elenco de la radionovela El ojo de vidrio (Porfirio Cadena) a participar de caravanas en el Bajío; Arévalo Godínez fue inteligente al reciclar esta fórmula, de 1970 a 1975. Aunque no cantaban, los miembros del elenco de la radionovela El ojo de vidrio, llenaban las plazas donde se presentaban “porque la gente anhelaba conocer la fisonomía de quienes daban vida a sus personajes consentidos”.¹⁵⁰

En 1980 ayudó a Vicente Aguilar, dueño del emporio Discotecas Aguilar, a parar el sello Discos Continental, luego conocido como Discos Hit. Discos Continental fue una casa grabadora con estudios propios que se especializó en la promoción de conjuntos norteros de bajo perfil como Los Astros del Bajío. Inicialmente, Discos Continental se dedicó a grabar covers, “posteriormente hizo negocio con gruperos olvidados como Los Chicanos y como Los Pasteles Verdes”.¹⁵¹ La matriz de Discos Continental estuvo en la Ciudad de México. Tres años después, en 1983, Arévalo Godínez fundó Discos Argos en Irapuato.

Como dueño y cerebro de Discos Argos, Luis Domingo Arévalo Godínez grabó a Los Temerarios, a Viento y Sol, a La Migra y a Xavier Pasos, cumbiambero de Matamoros,

¹⁴⁸Idem.

¹⁴⁹Idem.

¹⁵⁰El protagonista de la radionovela El Ojo de Vidrio se llamó, Mario Fernández (Porfirio Cadena), quien se desempeñaba como locutor de la XET de Monterrey. Idem.

¹⁵¹Idem.

Tamaulipas en la década de 1980. El montaje del sello discográfico resultó más o menos fácil porque Luis Domingo Arévalo Domínguez sabía dónde comprar los carretes de rollo y todos los aditamentos necesarios para obtener el producto final. Con un golpe de suerte, adquirió una máquina grabadora a dos canales, que dio de baja el sello Peerless. La compra se dio gracias a los contactos que Luis Domingo Arévalo Domínguez tenía en el DF. Una vez que la máquina grabadora fue instalada en Irapuato, se asesoró con los técnicos de la XEBO y de la XEWE, para echarla a andar. Montó un estudio de grabación, maquiló el producto y lo promocionó a través de frecuencias regionales como la XEWE y la XEBO.¹⁵²

Primero registró su marca, luego sacó una licencia y pagó a la SACM los impuestos correspondientes por el uso de números grabados con antelación por otros artistas. El sello Argos maquiló discos de 45 rpm y LPs. Luis Domingo Arévalo Godínez afirmó que los discos que más vendió fueron los de música norteña, sobre todo los de intérpretes como Los Regionales del Bravo, a quienes les grabó cuatro elepés. Para posicionar sus productos, Arévalo Godínez firmó un convenio con Discotecas Aguilar, una empresa originaria de La Piedad, Michoacán con más de 300 sucursales en todo México, durante la década de 1980.¹⁵³

Gracias a la visión empresarial que siempre caracterizó a Luis Domingo Arévalo Godínez, en el mismo año de 1983, abrió Disco Mundo, un negocio que se ubicó frente al actual edificio de Correos de México, en el centro de Irapuato, Guanajuato. Este comercio permitió que los discos grabados por el sello Argos, se vendieran sin necesidad de promotores. Su discoteca sirvió como termómetro para seguir produciendo nuevo material, “de esa manera las posibilidades de fracasar con las grabaciones eran mínimas”.¹⁵⁴

En 1991 fue integrado al elenco de Serpiente, una película mexicana de bajo presupuesto, estelarizada por Manuel “Flaco” Ibáñez, Jorge Ortín, Agustín Bernal y Claudia Guzmán. Los productores de la película llegaron con Luis Domingo Arévalo Godínez porque éstos buscaban a una persona que se encargara de crear la banda sonora del filme. Los productores cinematográficos acordaron con Arévalo Godínez usar algunas rancherías de Irapuato como locaciones, a cambio de que éste consiguiera los permisos. La musicalización

¹⁵²Idem.

¹⁵³Idem.

¹⁵⁴Idem.

de Arévalo Godínez fue hecha con corridos “porque era la época del cine mafioso, del cine de acción, de narcos, de toda la problemática que conocemos”.¹⁵⁵

Luego vinieron Frontera roja, El orgullo de los mojados y Violación. Pena de muerte; filmes que, igual que Serpiente, Arévalo Godínez musicalizó con corridos. Aunque estas películas no se proyectaron en Cinepolis ni en Cinemex, son importantes para la música norteaña porque se divulgan en todo el continente americano, gracias a su venta en formato *video home* y a su proyección cotidiana en canales privados de Televisa como Cine Latino. Desde luego, son películas de fácil adquisición en tianguis y mercados de México.¹⁵⁶

Erasmus Medina Covarrubias

Nació el 30 de octubre de 1955, en Pueblo Nuevo, Guanajuato. En 1968 incursionó en la música al volverse participante cotidiano de espacios radiofónicos de la XEWE y de la XEBO, como Domingos familiares, La hora infantil y Variedades sabatinas.¹⁵⁷ En 1970 emigró a León, Guanajuato donde se inscribió en la Escuela Superior de Música del sacerdote Silvino Robles. En León recibió formación de piano, solfeo, vocalización, latín y canto gregoriano. La primera vez que Erasmo Medina probó fortuna en el norte de México, fue en 1975, cuando se radicó en Valle Hermoso, Tamaulipas con Juan Covarrubias, su abuelo materno. En Tamaulipas trabajó con el compositor Reynaldo Martínez.¹⁵⁸

De 1978 a 1982, Erasmo Medina Covarrubias laboró como ilegal en Houston y en San Antonio, Texas. En 1982 se estableció en Irapuato, Guanajuato y en 1983 se integró al equipo de trabajo de Roque Carbajo, en la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), donde conoció el entramado de la política artística. En 1985 se incorporó al círculo laboral de la familia Caballero, en Monterrey, Nuevo León. Los hermanos Caballero eran conocidos en el ambiente musical como Los Plebeyos; estaban integrados por Jorge, Federico, José Juan y Gilberto. Jorge tocaba la guitarra, José Juan el güiro, Gilberto las tumbas, Francisco la batería y Federico era el vocalista. Los Plebeyos fueron una empresa que contó con un sello discográfico propio al que llamaron DMY. El presidente de la disquera fue Francisco Caballero y el compositor de los temas grabados por Los Plebeyos fue

¹⁵⁵Idem.

¹⁵⁶Idem. .

¹⁵⁷Medina, Erasmo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteaña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁵⁸Idem.

Federico Caballero. Medina Covarrubias empezó como vendedor de discos en la compañía DMY, hasta convertirse en el jefe del área de promoción, en 1986.¹⁵⁹

Las tareas con las que Erasmo Medina cumplió en la empresa de Los Plebeyos, de 1985 al 2009, fueron diversas, como llevar la contabilidad, manejar los bailes y supervisar la promoción internacional del sello DMY en Estados Unidos, Argentina, Venezuela y Guatemala. Durante las giras realizadas a finales de la década de 1980, Los Plebeyos y Erasmo Medina Covarrubias experimentaron la pasión que los venezolanos, los paraguayos y los uruguayos, sienten por las músicas mexicanas. Aunque Los Plebeyos fueron promotores de la cumbia y de la balada, tienen algunas compilaciones de música norteña valiosas, como Puro norte, editado en 1995. En Puro norte, se incluye el corrido Los demonios andan sueltos, mismo que narra el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu.¹⁶⁰

Jesús Scott Reyes

Nació el 25 de junio de 1944, en San Francisco del Rincón, Guanajuato. Originarios de Lagos de Moreno, Jalisco, Agustín Scott Reyes y María Isidra Reyes Vázquez, padres de Jesús Scott Reyes, llegaron a San Francisco del Rincón en 1940. Casi dos décadas después, en 1958, la familia Scott Reyes se avecindó en Monterrey, Nuevo León. En la Sultana del Norte, Jesús Scott aprendió a tocar el bajo sexto mientras cursaba la secundaria. En 1959 empezó a trabajar en la cantina Los Caminantes de Monterrey, con Pedro Hernández.¹⁶¹

En 1966 Chuy Scott emigró a la Ciudad de México porque en Monterrey los estudios de grabación eran pocos y costosos. “Los sellos de México venían a Monterrey para grabar en los Estudios Cadena a músicos que no podían desplazarse a la capital”, afirmó Scott.¹⁶² El auge de la grabación en Monterrey tuvo lugar en la década de 1970, de acuerdo con Jesús Scott Reyes. En la Ciudad de México, Chuy Scott se juntó con Kiko Montalvo usando el nombre de Kiko y Chuy. Con Kiko Montalvo, Jesús Scott trabajó en el Hotel Alameda de la Ciudad de México, donde compartieron escenario con un mariachi y con un conjunto jarocho.¹⁶³

¹⁵⁹Idem.

¹⁶⁰Idem.

¹⁶¹Scott, Jesús [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁶²Idem.

¹⁶³Idem.

En el Distrito Federal, Gregorio Brito Durán, requintista yucateco, y Jesús Scott Reyes se conocieron. A finales de la década de 1960, Gregorio Brito Durán acompañó a Kiko y Chuy en Variedades de media noche, programa conducido por Manuel “Loco” Valdés y transmitido por Televisión. ¹⁶⁴Jesús Scott Reyes y Gregorio Brito Durán trabajaron juntos en la XEW, en el programa Nostalgia de Jorge Saldaña y en la Caravana Corona, al lado de Vitola y de Lilia Prado. Lo más valioso del encuentro de estos dos músicos en la Ciudad de México, es que el requintista yucateco contribuyó en la formación musical del bajosextero norteño. El hecho constata que el Distrito Federal fue importante en la construcción de la música norteña; también demuestra que la Ciudad de México atrajo músicos de todos los estilos y de todas las corrientes musicales, durante las décadas de 1950 y 1960. ¹⁶⁵

En 1967, el dueto Kiko y Chuy grabó su primer disco para el sello Peerless, mismo que se intituló Amor. El dueto estuvo vigente hasta 1973, año en que Kiko Montalvo decidió irse a trabajar con Cornelio Reyna. El dueto Kiko y Chuy, participó de los filmes, Por mis pistolas con Cantinflas (1968) y El pocho con El Piporro (1970). Fueron uno de los duetos norteños consentidos de la Caravana Corona, al punto de ser invitados a una gira de dos meses por los Estados Unidos, a otra de ocho días en Guatemala y a una más de tres meses por Venezuela, en 1969. En más de 20 ocasiones, el dueto Kiko y Chuy fue convidado a Canto de México, un especial producido por Telesistema Mexicano, hoy Televisa. ¹⁶⁶

Después de separarse de Kiko Montalvo, Chuy Scott se estableció en Linares, donde permaneció seis meses, para luego convertirse en bajosexista de Los Tremendos Gavilanes. Entre 1973 y 1975 grabó cuatro discos con Los Hermanos Prado, primos de Salomón Prado, miembro-fundador de Los Tremendos Gavilanes. En 1975 Jesús Scott volvió a grabar con Kiko Montalvo, pero bajo el nombre de Kiko y su Conjunto. En 1977 fue invitado por Juan Villarreal de Reynosa, Tamaulipas a formar parte de Los Cachorros, agrupación con la que trabajó hasta 1981. Recordó que con Los Cachorros recorrió Texas, aunque no siempre encabezando bailes. Con Los Cachorros de Juan Villarreal grabó siete discos, logrando temas como Mujer mujer, Me voy a cortar las venas y el huapango Pícame araña o Pícame tarántula. Este huapango lo hizo mundialmente conocido como el creador del floreo o tremolo, igualmente nombrado triplete de púa o repiqueteo. ¹⁶⁷

¹⁶⁴ Brito, Gregorio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁶⁵ Idem.

¹⁶⁶ Scott.

¹⁶⁷ Idem.

En 1982 fundó a Los Guerreros de Nuevo León con Luis González, ex acordeonista de Los Invasores de Nuevo León. El mayor éxito de Los Guerreros de Nuevo León fue el bolero Cien mujeres. De 1994 a 1998, Jesús Scott Reyes fue parte del Grupo Linares, con quien trabajó en Veracruz, en San Luis Potosí, en Campeche y en Yucatán. Entre su palmarés está el haber acompañado a Joan Sebastian en grabaciones y en conciertos importantes, como los celebrados en las plazas de toros México (1995) y El Progreso de Guadalajara (2001).¹⁶⁸

Los Hermanos Banda de Salamanca

Los Hermanos Banda de Salamanca se entregaron a la música norteña, porque fue la que escucharon cuando niños. Aunque no son del norte, les fascinaba la música norteña porque de pequeños, era común que en las ranherías de Salamanca, Guanajuato se escucharan canciones de Los Montañeses del Álamo, de Los Alegres de Terán, del Dueto Río Bravo y de Los Donneños. Gil Banda piensa que la música norteña se arraigó en el Bajío porque es una zona agrícola llena de ranherías y también porque en el Bajío hubo muchos braceros que regresaron con instrumentos, con discos y con tocadiscos de los Estados Unidos. El propio Gil Banda fue bracero en los campos algodoneros de Tamaulipas, durante la década de 1950. En los viajes que hizo con su hermano Simón a Tamaulipas, Gil Banda recuerda haber conocido melodías como El rey de Texas, como Florita del alma, como Flor del río, como Luis Pulido, como La enredadera, como Joaquín Murrieta y como La mesera.¹⁶⁹

En 1965 Gil Banda, el mayor de los hermanos, formó el grupo. En sus inicios, Los Hermanos Banda de Salamanca tocaron en fiestas y en cantinas de Irapuato. Un año después, en 1966, fueron integrados a La hora de los compadres, un programa que transmitió la XEWE de Irapuato los jueves por la noche. El espacio fue conducido por Francisco Sánchez y por Pascual García. Los Hermanos Banda de Salamanca fueron parte del programa durante 20 años ininterrumpidos. A principios de 1968, la XEWE de Irapuato, organizó un concurso estatal de música norteña, del que participaron Los Desvelados de Juventino Rosas, Los Hermanos Vargas de Irapuato, Los Halcones de Silao y Los Hermanos Banda de Salamanca, resultando vencedores estos últimos.¹⁷⁰ Su premio consistió en grabar un disco con Audiomex, sello discográfico cuya matriz se encontraba en la Ciudad de

¹⁶⁸Idem.

¹⁶⁹Banda, Gil [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁷⁰Idem.

México.¹⁷¹Con Audiomex, los Banda hicieron 10 elepés. La primera grabación de Los Hermanos Banda de Salamanca se puso a la venta con el nombre de Conjunto San Antonio, por sugerencia de Ramón Ortega Contreras, su director artístico.¹⁷²

En 1970 Los Hermanos Banda de Salamanca fueron absorbidos por la transnacional Polygram, con quienes grabaron Margarita, una canción ranchera que fue éxito de ventas en Latinoamérica. Posteriormente vino Mi primer amor, Anillo grabado y el corrido de Matilde Alfaro. Con Polygram permanecieron 25 años, para luego grabar en Musart, Peerless, Sony, Discos Frontera de California y AC Records de Mc Allen, Texas. Haber estado con Polygram ayudó en la carrera artística de Los Hermanos Banda de Salamanca, porque fue un sello internacional que posicionó su música en Venezuela, Colombia y Perú. Los Hermanos Banda de Salamanca, por ejemplo, fueron el primer grupo que el empresario colombiano, Alirio Castillo, promovió en la nación cafetalera, durante la década de 1980.¹⁷³

En 1975 realizaron una gira de seis meses por los Estados mexicanos de Sonora, Zacatecas, Sinaloa, Tamaulipas, Tabasco, Veracruz y Sinaloa. Adolfo Banda consideró que para ser conocidos en tantas regiones de México, la radio fue importante porque “teníamos horas completas de pura música norteña; en pueblos como Guasave y como Los Mochis, nos dedicaban programas”.¹⁷⁴En 1978 hicieron una gira de 10 meses por los Estados Unidos.

Gil Banda aseguró que trabajaron en California, en Chicago, en Arizona, en Florida, en Carolina del Norte, en Nebraska, en Utah, en Denver, en Oregón y en Texas, único Estado que recorrieron por carretera. Trabajar en Estados Unidos fue benéfico para Los Hermanos Banda de Salamanca porque alternaron con grandes de la música norteña como Los Montañeses del Álamo, como Los Rancheritos del Topo Chico, como Los Gorriones del Topo Chico y como Los Alegres de Terán, con quienes laboraron por última vez en 1986, en la Villa Charra de Houston, Texas. Desde entonces, quienes más asisten a los bailes de Los Hermanos Banda en los Estados Unidos, son mexicanos y centroamericanos.¹⁷⁵

¹⁷¹Aunque Los Hermanos Banda de Salamanca reconocen que durante la década de 1970 hubo algunos intentos de empresarios por colocar sellos discográficos en Guanajuato como Discos del Centro, fueron proyectos que no lograron materializarse porque en la Ciudad de México se concentraban todos los medios para que el artista sobresaliera. Idem.

¹⁷²Idem.

¹⁷³Idem.

¹⁷⁴Banda, Adolfo [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁷⁵Idem.

Como la Unión Americana es tan extensa, los grupos norteños tardan en presentarse, por eso cada vez que regresan son una novedad. A juicio de Adolfo Banda, la música norteña se aprecia más en los Estados Unidos

Hablando de la esencia interregional de la música norteña, el primer acordeón que Los Hermanos Banda de Salamanca tuvieron, fue comprado en la Casa González de Irapuato, mientras que su primer bajo sexto fue adquirido en la Casa Veerkamp de la Ciudad de México, en 1965. Fue a principios de la década de 1980 que dejaron de usar acordeones Hohner e incorporaron acordeones de tecnología italiana marca Gabbanelli, ensamblados en Houston, Texas. Desde finales de la década de 1960, Los Hermanos Banda de Salamanca pagan para que lauderos de Monterrey como José Hernández, Macías y Guerrero, elaboren sus bajo sextos, pues a su consideración, “los de Paracho no tienen el mismo terminado, además para la gente de Monterrey la música norteña es tradición y nosotros hacemos música tradicional norteña”.¹⁷⁶En sus inicios, los Banda vistieron con cueras tamaulipecas hechas en Puebla y con botas rancheras de manufactura leonesa.

Los Regionales del Bravo

Nacieron en Irapuato, Guanajuato, en 1975, bajo la dirección artística de Margarito Calero Martínez. Sus primeros integrantes fueron Margarito Calero (acordeón), Manuel Guzmán (tololoche) y Antolín Rojas Villegas (bajo sexto). Calero Martínez fue originario de Comonfort, Guzmán y Rojas Villegas eran del rancho de Taretan, municipio de Irapuato. Desde sus inicios, Los Regionales del Bravo usaron acordeones piano marca Hohner de 32 bajos, modelo Arietta II, comprados en Casa Veerkamp de la Ciudad de México.¹⁷⁷

En 1978 Margarito Calero delegó la dirección del grupo a Manuel Guzmán por compromisos adquiridos con Ferrocarriles Nacionales.¹⁷⁸El lugar de Margarito Calero Martínez fue ocupado por Santos Guzmán. Durante los tres años que Los Regionales del Bravo fueron dirigidos por Margarito Calero Martínez, compartieron protagonismo en la XEWE con Los Astros del Bajío, con Los Hermanos Vargas, con Los Ases del Norte y con Los Trovadores del Norte. En 1980 grabaron un homenaje a Los Cadetes de Linares, su primer disco, con el financiamiento de Luis Domingo Arévalo Godínez. En 1983 grabaron el

por la nostalgia, por la distancia, por la ausencia de la familia y porque es una música que era escuchada por los abuelos y por los padres de los braceros.

¹⁷⁶Banda, Gil.

¹⁷⁷Guzmán, Santos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁷⁸Arias, María de la Luz [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

primer álbum con Cadena Musical, empresa de Pedro Cadenas, ubicada en Guadalajara, Jalisco. Ese primer disco fue una compilación de corridos de narcotráfico.¹⁷⁹

Discos Cadena de Guadalajara fue importante porque durante la década de 1980 grabó a intérpretes norteños como Los Tucanes de Tijuana, como Los Incomparables de Tijuana, como Los Dinámicos del Norte y como Los Hermanos Banda de Salamanca.¹⁸⁰ El mercado de Discos Cadena se encontraba en el Pacífico mexicano, por eso sus agrupaciones realizaron giras de hasta ocho meses por Nayarit, Sinaloa y Sonora. Durante el tiempo que se mantuvieron vigentes al interior de Discos Cadena, Los Regionales del Bravo grabaron compilaciones basadas en éxitos de Los Cadetes de Linares, de Los Bravos del Norte y de Los Invasores de Nuevo León; además de temas de corte tropical asociados con Chico Ché, con Rigo Tovar, con Pérez Prado, con Los Plebeyos y con Los Corraleros del Majagual.¹⁸¹

Los Regionales del Bravo fue un grupo norteño de covers que grabó su último disco en 1996, antes de la muerte de Pedro Cadenas, dueño del sello discográfico que los cobijó. La muerte de Pedro Cadena ocurrió en Colombia, en condiciones extrañas, jamás esclarecidas.¹⁸² El último disco de este conjunto norteño, también fue de corridos de narcotráfico, igual que el primero (1983). Todas sus grabaciones fueron realizadas con bajo sextos hechos en Paracho y con acordeones piano marca Hohner de 32 bajos. Con la muerte de Manuel Guzmán, en el 2008, Los Regionales del Bravo pasaron a ser historia musical.¹⁸³

Los Regionales del Bravo fue un proyecto diseñado para vender en Estados periféricos como Nayarit, Veracruz, Sonora y Sinaloa, por esta razón grabaron repertorio cumbiambero de artistas como Los Socios del Ritmo y como El Súper Show de los Vázquez. A esta circunstancia obedece también el reclutamiento de músicos de la Orquesta León, como Felipe Márquez Aguirre y como Eladio López Rayas, quienes enriquecieron musicalmente a los oriundos de Irapuato. Los Regionales del Bravo fue un conjunto norteño versátil que se adecuó a los gustos musicales; cuando se presentaron en la Terraza Corona

¹⁷⁹Guzmán, Santos.

¹⁸⁰Medina, Erasmo [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁸¹Márquez, Felipe [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁸²Medina, Erasmo.

¹⁸³Guzmán, Santos.

de la Feria de las Fresas, por ejemplo, el repertorio que cantaron fue 100% norteño. Felipe Márquez Aguirre opinó que en Sinaloa y en Sonora, trabajaron con regularidad porque las miles de personas originarias del centro y del sur de México, que viven allá, los pedían.¹⁸⁴

Con Cadena Musical grabaron 19 álbumes en total, el primero en 1993 y el último en 1996. Los discos grabados por Los Regionales del Bravo estuvieron integrados por 15 temas. Aunque las oficinas de Discos Cadena se ubicaron en Guadalajara, los discos fueron grabados en Monterrey. El material discográfico de Cadena Musical, fue distribuido en los Estados Unidos por Globo Records y por Musivisa. Antes de disolverse en 1996, Los Regionales del Bravo se presentaron en el Canal 10 de León, propiedad de Televisa.¹⁸⁵

Gracias a las relaciones empresariales que el señor Pedro Cadenas tuvo con señores colombianos, Los Regionales del Bravo trabajaron en repetidas ocasiones en fiestas privadas organizadas por ganaderos cafetaleros en los Departamentos de Antioquia y El Meta. También se presentaron en los Llanos venezolanos y en Estados de la Unión Americana como Florida, Arkansas, Oregon, Washington, Texas, Arizona y California.

José Lorenzo Morales Pedraza

Nació en León, Guanajuato en 1934. Con tres años de edad se radicó, junto a sus padres y hermanos, en Aguascalientes. El padre de José Lorenzo Morales fue dueño de una fábrica de zapatos en León y de una productora de leche en Aguascalientes. En 1946 llegó a la Ciudad de México, acompañado por la señora Francisca Pedraza, su madre. Se avecindó en el DF porque ahí estaban las casas grabadoras, las estaciones de radio y la televisión. La Ciudad de México era uno de los mejores lugares para materializar una carrera artística. Fue en México donde José Lorenzo Morales aprendió a tocar el acordeón por iniciativa propia y con la orientación de Eugenio Ábrego, miembro de Los Alegres de Terán. Con la ayuda de su madre, José Lorenzo Morales se hizo de un acordeón usado de dos hileras.¹⁸⁶

Al primer dueto que José Lorenzo Morales acompañó con el acordeón se llamó El charro y La Adelita, en 1952. Para entonces, Morales Pedraza ya estaba casado con Rita León, su compañera durante más de 10 años en el dueto Rita y José. En 1959, con 25 años de edad, José Lorenzo Morales perdió la vista consecuencia del derramamiento de azufre en

¹⁸⁴Márquez, Felipe.

¹⁸⁵Idem.

¹⁸⁶Morales, José Lorenzo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

sus ojos. Siendo invidente, Morales Pedraza formó con Agustín Moreno Razo, a Los Madrugadores del Bajío, uno de los duetos norteños más importantes para la industria mexicana del disco en las décadas de 1960 y 1970. Su familia recuerda que siempre que le era posible escuchar discos de acordeonistas italianos, alemanes, rusos, argentinos y franceses, lo hacía. Esta acción lo mantuvo fresco de ideas y con una visión global sobre la música de acordeón, aunque nunca ignoró que él llegó al acordeón inspirado en la música de Los Alegres de Terán. José Lorenzo Morales es el compositor de las polkas Santa Rita y La avioneta; en Paso del norte, junto a don Antonio Aguilar Barraza, fue el primero en incorporar el sonido del acordeón, en una grabación de mariachi nacionalista comercial.¹⁸⁷

José Lorenzo Morales formó parte del dueto Los Conejos en 1960, con quienes grabó para Discos Alegría de José de Jesús Hinojosa; luego fundó a Los Trovadores y en la CBS grabó un disco de cumbias con Los Costeños de Cancún. José Lorenzo Morales participó de un sin número de conciertos de intérpretes como Antonio Aguilar, Vicente Fernández y Alejandro Fernández; también fue considerado uno de los dos acordeonistas norteños más importantes para grabaciones de estudio, junto al señor Amador Lozano “El Centavo”.¹⁸⁸

Acompañó grabaciones de Las Palomas (Carolina y Elvira), del Dueto América (Carolina y David), de Chelo Rubio (sobrina de Mike Laure), de Las Jilguerillas, de Las Hermanas Huerta, de Mercedes Castro, de Leo Dan, de Pepe Aguilar, de Isabel Pantoja, de Federico Villa, de Rocío Durcal, de Garibaldi, de Pedro Fernández, de La Sociedad (grupo chileno), de Juan Gabriel, de Cornelio Reyna, del Dueto Azteca, del Dueto Río Bravo, de Las Hermanas Padilla, del Piporro, de Ignacio López Tarso, de Pablo Montero, de Paquita la del Barrio, de Lucha Villa, de Lorenzo de Monteclaro, de Joan Sebastian, de Julia Palma, de La Dinastía de Tuzantla, de Irma Serrano y temas de Alejandro Fernández como Niña amada mía y Mátalas. A todos los acompañó con el acordeón, y a algunos como Vicente Fernández y como Los Alegres de Terán, los secundó en el requinto y en la armónica.¹⁸⁹

Las últimas dos grabaciones de envergadura en las que sumó su talento José Lorenzo Morales fueron: El México que se nos fue de Juan Gabriel (1995) y El Indomable de Cristian Castro (2007). Participó en diversas ocasiones del programa Siempre en Domingo con Raúl Velasco, fue incluido en la película Los albañiles (1975) al lado de Vicente Fernández y fue

¹⁸⁷Idem.

¹⁸⁸Idem.

¹⁸⁹Idem.

parte del equipo de trabajo de Ignacio López Tarso. Fue amigo cercano de Paulino Vargas, de Ramón Ayala, de Raquel Olmedo y de Chelo Rubio, la primera intérprete en grabar *Mejor me voy*, un bolero ranchero de la autoría de Morales Pedraza.¹⁹⁰

De 1970 a 1980, José Lorenzo Morales Pedraza realizó giras consecutivas en Venezuela y Alemania, por invitación de la Secretaría de Educación Pública de México. Sus conciertos formaron parte de una estrategia gubernamental que buscaba proyectar a México en el mundo. El inicio de estas caravanas musicales, tuvo lugar dos años después que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz instruyó al sello CBS, la edición de un álbum que celebró la mexicanidad, aprovechando que el país azteca fue sede de los juegos olímpicos de 1968.¹⁹¹ José Lorenzo Morales Pedraza falleció el 26 de noviembre del 2010, en la Ciudad de México.¹⁹²

Aurelia Zermeño Villaseñor

A principios de la década de 1960, coincidieron en el Distrito Federal, Agustín Moreno Razo, Aurelia Zermeño Villaseñor, Jesús “Chucho” Nila y José Lorenzo Morales. El primero formó a Los Troqueros con Jesús “Chucho” Nila, la segunda integró al Duetto Alma Norteña con Agustín Moreno Razo, mientras que José Lorenzo Morales dio vida a Los Madrugadores del Bajío, junto al señor Agustín Moreno Razo. José Lorenzo Morales y Jesús Nila nacieron en León, Guanajuato; Aurelia Zermeño Villaseñor hizo lo propio el 4 de febrero de 1946, en Corralejo de Hidalgo, Pénjamo, Guanajuato; por su parte, Agustín Moreno Razo, vio la luz primera en San Juan de Razos, Salamanca, Guanajuato. Aunque todos estos músicos nacieron en pueblos del Bajío mexicano, se conocieron en la Ciudad de México.¹⁹³

El primer dueto en existir fue el de Los Troqueros, en 1961, luego vinieron Los Laguneros (José Lorenzo Morales y Agustín Moreno Razo) en 1962 y Los Traviesos (Domingo Turrubiate y Agustín Moreno Razo) en 1963; posteriormente Los Madrugadores del Bajío en 1964, Los Pescadores de Guaymas (Agustín Moreno Razo, Aurelia Zermeño, José Lorenzo Morales y Domingo Turrubiate) en 1967, y el Duetto Alma Norteña en 1968. El Duetto Alma Norteña surgió por iniciativa de Fernando Z. Maldonado,¹⁹⁴ director artístico del sello

¹⁹⁰Idem.

¹⁹¹*Periódico Novedades*, Hemeroteca Nacional de México (UNAM), 4 de septiembre, 1968.

¹⁹²Morales, José Lorenzo.

¹⁹³Moreno Zermeño, Marco Aurelio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁹⁴Fernando Z. Maldonado, llamaba “tilín” a Agustín Moreno Razo. Idem.

CBS. Cuando Aurelia Zermeño Villaseñor y Agustín Moreno Razo grabaron como solistas, utilizaron los nombres artísticos de La perla negra y El ranchero solitario.¹⁹⁵

A mediados de la década de 1950, Aurelia Zermeño Villaseñor arribó a Mexicali, Baja California Norte, junto a su familia. Emigraron por necesidad económica. En 1960, en Mexicali, Aurelia y León Zermeño Villaseñor, ganaron un concurso de canto auspiciado por una radio local. Dos años más tarde, en 1962, se presentaron en las instalaciones de Discos Apolo de la Ciudad de México, donde grabaron su primer material discográfico con el nombre de Los Hermanos Zermeño. Tanto el dueto de Los Hermanos Zermeño, como Agustín Moreno Razo, Jesús “Chucho” Nila y José Lorenzo Morales “El conejo”, se establecieron en la Ciudad de México porque “aquí se hallaban los estudios de la XEW, la SACM y las oficinas de las disqueras más importantes”.¹⁹⁶ Por esos años, los artistas populares mexicanos necesitaban del apoyo de la radio para poder forjar una carrera.

Además de participar de los proyectos musicales descritos, Agustín Moreno Razo fundó a Discos Moramex, en 1980. Aurelia Zermeño Villaseñor figuró en los duetos: La güera y La morena con Rita León, Alma y Lucero con Lucero Vargas de Puebla, Alma y Fidel, Las Dos monedas y Las dos Rositas. Propiedad de Salvador Cervantes, el sello Centenario, asumió la tarea de promocionar a estos duetos. Aurelia Zermeño también participó en grabaciones y conciertos de Juan Gabriel y de Gerardo Reyes. Agustín Moreno Razo trabajó en La banda de la sotana negra (1983), película mexicana protagonizada por Narciso Busquets, Álvaro Zermeño, Lyn May, Carmen Cardenal, Miguel Ángel Rodríguez y René Cardona.¹⁹⁷

El ser duetos constituidos por matrimonios, amigos y compadres, resultó atractivo para los empresarios. Con cuatro personas garantizaban la actuación de igual número de duetos en una sola noche. Esta particularidad les abrió las puertas de recintos estadounidenses y venezolanos, donde trabajaron gracias a empresas cerveceras que organizaron festivales populares en las ciudades de Caracas, Puerto Ordaz, Maracaibo y San Fernando. Eran contratados en paquete. La gente que gustaba de corridos, disfrutó de Los Troqueros, y quienes se inclinaban por las rancheras, apreciaron a Los Madrugadores del Bajío.¹⁹⁸

¹⁹⁵Aurelia Zermeño también fue conocida en el ambiente musical como Alma Ríos y Alma del Río. Idem.

¹⁹⁶Moreno Zermeño, Marco Aurelio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

¹⁹⁷Moreno Zermeño, Marco Aurelio.

¹⁹⁸Agustín Moreno Razo murió en 1990. Aurelia Zermeño Villaseñor falleció el 16 de agosto del 2010. Idem.

Paulino Vargas Jiménez

Hijo del minero Fidel Vargas y de Juanita Jiménez, Paulino Vargas Jiménez nació en 1938, en Promontorio, Durango, México, un mineral desaparecido en 1943. La niñez de Paulino Vargas Jiménez transcurrió en Las Iglesias, municipio del Oro, Durango, México. Paulino Vargas Jiménez eligió al acordeón como su instrumento, por herencia de su padre, quien también fue ejecutante del mismo. Debido al fallecimiento prematuro de su papá y al nuevo matrimonio de su madre, Paulino Vargas Jiménez optó por irse de su casa, en 1946. Llegó a Reynosa, Tamaulipas, donde trabajó como bolero de Los Alegres de Terán. A los seis meses regresó a Durango con su madre, para volver a emigrar en 1948, a El Paso, Texas donde conoció a un narcotraficante que le tendió la mano. Como agradecimiento por el apoyo brindado, Paulino Vargas Jiménez le compuso Contrabando de Juárez, su primer corrido. Fue en El Paso, Texas donde Paulino Vargas Jiménez compró su primer acordeón.¹⁹⁹

Como los problemas con el padrastro continuaron, en 1952 emigró de manera definitiva de Durango, junto a Javier Núñez, bajosextero oriundo de la sierra duranguense, amigo de su papá y 15 años mayor que Paulino Vargas Jiménez. Una tía de Javier Núñez estaba casada con un alemán, primo del dueño de la CBS, también germano. Con la recomendación familiar, Javier Núñez y Paulino Vargas Jiménez fueron puestos en un tren con destino a la Ciudad de México. En lugar de cumplir con el itinerario, Vargas y Núñez se internaron en los Estados Unidos, donde trabajaron como ilegales en Oregón, Texas y California.²⁰⁰

Al volver a México, en 1955, el contacto con la CBS se había perdido. Deambularon por la Ciudad de México, durmieron en las bancas de Alameda Central, sobrevivieron cantando en tortillerías y cantinas, hasta que una mañana se presentaron en las oficinas de Discos Peerless, con el propósito de que les hicieran una prueba. El dueño del sello era Gustavo Klinckwort, alemán. Grabaron Paso del norte, Hojita verde, Ausencia eterna y el Sube y baja. Sin esperar indicaciones de Discos Peerless, Javier Núñez y Paulino Vargas Jiménez volvieron a los Estados Unidos por seis meses; al regresar a México, escucharon sus canciones en la radio. Gustavo Klinckwort los bautizó como Los Broncos de Reynosa,

¹⁹⁹Vargas, Paulino [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁰⁰Idem.

“porque eran peleoneros, cuestionadores y habían dado una dirección de Reynosa”.²⁰¹ Con el sello Peerless grabaron más de 100 discos, algunos de ellos nunca se comercializaron.

Gracias a los 10 LPs instrumentales que grabaron y al poderío del sello Peerless, Los Broncos de Reynosa fueron populares en Alemania y en China. En estos países se presentaron en tres ocasiones, invitados por la Secretaría de Educación Pública, entre 1962 y 1970. Pagados por el gobierno mexicano, también trabajaron en Costa Rica, en Guatemala y en Venezuela; además de tocarle a Ernesto Zedillo, en 1994, a John F. Kennedy, en 1961, a Gerald Ford, en 1974, a Charles de Gaulle, en 1960, al general José de Jesús Gutiérrez Rebollo, en 1997 y al Presidente de la FIFA, en el mundial de México 1986. También laboraron con importantes priistas como Luis Donald Colosio y Margarita Ortega Villa. Su álbum, *La cacahuata*, fue usado, por órdenes de la SEP, como herramienta didáctica en los bailables escolares de nivel primaria mexicanos, durante la década de 1970.²⁰²

El talento de Paulino Vargas Jiménez, le permitió ganar, en 1955, la Feria del Acordeón en Chicago. Superó a Eugenio Ábrego de Los Alegres de Terán, músico que sirvió de inspiración al maestro de Promontorio, Durango. Esa noche, Paulino Vargas Jiménez tuvo el detalle de entregarle a Eugenio Ábrego, el acordeón de oro que lo acreditaba como ganador. Vargas Jiménez consideró que por respeto a la trayectoria de Los Alegres de Terán, lo correcto era que Ábrego se llevara a casa el trofeo ganador. Los Broncos de Reynosa también fueron el primer dueto de música norteña en participar de una película mexicana. El suceso ocurrió en *Calibre 44*, filme protagonizado por El Piporro, en 1959.²⁰³

Conclusiones

Otros duetos y conjuntos norteños que recalaron en el Distrito Federal por razones artísticas fueron Los Montañeses del Álamo (1945),²⁰⁴ El Palomo y El Gorrión (1957)²⁰⁵ y Los Alegres de Terán (1960),²⁰⁶ confirmando el valor de la Ciudad de México para la historia de la música norteña. El Palomo y El Gorrión fueron impulsados por el español, Ramón Ferreiro,²⁰⁷ Los Tigres del Norte por el inglés, Arthur Walker y Los Broncos de Reynosa por el alemán,

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993, p.60.

²⁰⁵ Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y El Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995, p.45.

²⁰⁶ Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p.119.

²⁰⁷ Berrones, p.41.

Gustavo Klinckwort. Esta realidad permite inferir que los intereses económicos de estos empresarios europeos, ayudaron para que la música norteña llegara al viejo continente, primero, en formato de disco, y después de manera tangible a través de los conciertos públicos y privados que ofrecieron intérpretes como Los Broncos de Reynosa.

El que vendedores de discos, coleccionistas y locutores entrevistados, no hablen de la presencia física de solistas, de duetos y de grupos norteños en países como Venezuela y Alemania, no cancela la existencia del fenómeno transnacional, como quedó demostrado. Los elementos referidos por las fuentes orales consultadas, demuestran que la música norteña se fue, a través de los mismos intérpretes, a regiones latinoamericanas, y desde luego, a países europeos como Alemania y a naciones asiáticas como China. Recurrir a las historias de vida de solistas, duetos y conjuntos norteños es importante porque se constata que la música norteña emigró a Latinoamérica mediante la radio, el disco, el cine, la televisión y las caravanas de artistas; sin olvidarnos del narcotráfico como industria, pues siempre ha sido cercano a la música norteña y a sus actores sociales, seguramente por el bienestar económico que genera.

CAPÍTULO IV

COLOMBIA

En el desarrollo de este capítulo quedará demostrada la importancia de la radio, del cine, del disco y de las disqueras en la vigencia de la música norteña en Colombia. Compartiré información precisa, resultado del trabajo de campo realizado en la nación cafetera durante el 2009, el 2011, principios del 2012 y enero del 2014. El lector podrá dialogar y generar opiniones sobre el arribo y la presencia de la música norteña a Colombia. Existe la música norteña hecha por mexicanos difundida en Colombia y la música norteña hecha en Colombia por colombianos. Busco ofrecer una visión panorámica sobre la presencia de la música norteña en Colombia. Demostraré que la masificación de la música norteña en Colombia se dio de la mano del auge del narcotráfico, lo que explicaría porque en la actualidad cuando a los colombianos se les habla de norteña piensan en corridos mafiosos.

Cine, radio y disqueras.

Las músicas mexicanas recalaron en Colombia a finales de la década de 1930, cuando el cine mexicano comenzó a penetrar en la nación cafetalera.²⁰⁸ Durante toda la década de 1950, la ranchera mexicana rivalizó con el bambuco colombiano, representado por duetos iconos como Garzón y Collazos, considerados en la actualidad, referentes de la “música colombiana”. Si bien, la radio surgió antes que el cine, fue el discurso cinematográfico el que impactó en forma definitiva al pueblo colombiano, fenómeno que se repitió a lo largo del continente americano. El cine compactó la imagen y el sonido, las representaciones del charro, del mariachi y de la ranchera. Recordemos, además, que la identidad mexicana ligada al estereotipo abajeño comenzó a construirse con la película, *Allá en el rancho grande*, la cual data de 1936. El asunto ha sido tratado por intelectuales mexicanos como Ricardo Pérez Montfort, Álvaro Ochoa Serrano, Jesús Jáuregui Jiménez y Arturo Chamorro Escalante. Es un tema sobre el que se ha discutido mucho, existe consenso al respecto y se dispone de numerosa bibliografía que puede ser consultada o adquirida con facilidad.

La santandereana, Claudia Isabel Serrano Otero recuerda que desde niña escuchó relatos sobre México a través de la generación de sus papás. “Hablaban de la difusión del cine mexicano que hacían las empresas cerveceras en los pueblos desde la década de 1950”.²⁰⁹ De ahí que muchos se supieran las rancheras “y las cantaran a voz de cuello”. Recuerda a su tía cantando “Quince años tenía Martina cuando su amor me entregó / a los 16 cumplidos una traición me jugó”. Los mariachis son contratados para llevar serenatas, así que muchos colombianos se han enamorado con el sonar de trompetas, guitarrones y violines. “El mariachi dejó de ser un lujo para convertirse en una necesidad”,²¹⁰acota Serrano Otero.

En todas las regiones de Colombia hay un pedacito de México, ya sea por sus costumbres, por su gastronomía e incluso por sus paisajes. Traigo a la memoria el Departamento de Boyacá donde se localiza un municipio muy particular de nombre Corrales, que entre los campesinos es conocido como el México-boyacense, debido a su vegetación. Ésta “se caracteriza por pencos, cactus, además de que sus habitantes se asemejan mucho

²⁰⁸Romero Anzola, Carlos Felipe, *Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p.48.

²⁰⁹Serrano Otero, Claudia Isabel [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

²¹⁰Idem.

a los *manitos* porque usan sombreros campesinos y bigote”.²¹¹ Inspirados en el cine, algunos colombianos reproducen el machismo al estilo mexicano, aspecto relevante para entender la apropiación de la mexicanidad en Colombia, pues la música va acompañada de todo un conglomerado de prácticas que incluyen el cantar, el gritar, el beber tequila, el decir “compa” y el asumir un comportamiento estereotipado de un “macho mexicano”.

Luis Alejandro Cárdenas comparte que su gusto por la música “manita” o mexicana es herencia de familia. Fue su padre quien promovió el amor por la música mexicana al juntar a su familia a ver películas, escuchar boleros y rancheras mexicanas en las décadas de 1960 y 1970. Estas frecuencias radiofónicas tenían por nombre Radio Cordillera, Caracol Radio y La Voz de Montserrat. Se sintonizaban en AM y las escuchaban en un radio Phillips holandés de madera. “El radio tenía cinco bandas internacionales y con un sonido sensacional”.²¹² El aparato sigue funcionando. Por su parte, Beatriz Ardila cuenta que en la década de 1970 existía en su hogar un gran radio que se encendía tan pronto iniciaba el día. Las señoras que trabajaban en su casa atendiendo los oficios domésticos eran las dueñas y señoras del mismo. La familia de Ardila sólo podía oír las emisoras de su elección, que generalmente tocaban rancheras. Recuerda a una señora en particular, su nombre Marina, quien todas las mañanas interpretaba a ronco pecho las rancheras de Miguel Aceves Mejía, su charro consentido. Beatriz nació en Zapatoca, un pueblo pequeño y aislado donde no existían salas de cine; era los fines de semana que una empresa cervecera colocaba un gran telón en el parque principal donde se proyectaban películas mexicanas. Éstas eran exhibidas de noche y al aire libre. Las películas casi siempre eran musicales. “Viendo cantar a nuestros ídolos en todas esas películas, fue como aprendimos la música mexicana”.²¹³ Recuerda a Miguel Aceves Mejía y a Pedro Infante con su Gorrioncillo pecho amarillo.

Es sabido que la industria cinematográfica mexicana se favoreció de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo por la crisis que su homóloga estadounidense padeció. La situación benefició a México y a Argentina, los dos únicos países de toda la América española con producción cinematográfica en la década de 1940.²¹⁴ Allá en el rancho grande

²¹¹Morantes Niño, Javier [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²¹²Cárdenas, Alejandro [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²¹³Ardila, Beatriz [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²¹⁴Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Conaculta/Universidad Iberoamericana, 2001, p.36.

se estrenó en 1936. En la misma época apareció *Allá en el Bajío* y *La norteña de mis amores*. El mensaje era: la provincia es la patria, al final quedaba bien claro que como México no hay dos.²¹⁵ De 25 películas en 1936, se pasó a 57 en 1938. De las 38 películas producidas en 1937, 20 eran del género ranchero.²¹⁶ La época de oro del cine mexicano duró dos décadas: 1940 y 1950.

¿Qué provocó el colapso del cine mexicano? La transmisión de películas por televisión, a través de las señales XHTV-Canal 4, XEWTV-Canal 2 y XHGC-Canal 5, que formaron Telesistema Mexicano, hoy Televisa. La crisis del cine mexicano se explicaría también en la pérdida del mercado cubano y en la muerte de Pedro Infante Cruz, ocurrida en 1957.²¹⁷ Igualmente jugó su papel la transición generacional: la década de 1960 trajo consigo el protagonismo de una nueva generación combativa y cuestionadora de mitos nacionalistas. El cambio de discurso al interior del cine mexicano era inevitable, e históricamente, natural y entendible. El cine, como otros discursos artísticos, responde a momentos históricos.²¹⁸

Para comprender cómo inició su peregrinar la música norteña por tierras colombianas, es necesario precisar que ésta recibió cierto impulso del cine mexicano, sobre todo y gracias a las películas de Piporro, quien fue el primero en sacar a cuadro a un grupo de música norteña. Los elegidos por Eulalio González “Piporro” fueron Los Broncos de Reynosa de Paulino Vargas Jiménez y Javier Núñez.²¹⁹ Curiosamente, esta agrupación no es nativa de Nuevo León, ni de Tamaulipas, aun cuando su nombre lo sugiere. Los Broncos de Reynosa son oriundos de la sierra de Durango, y su líder, Paulino Vargas Jiménez, es considerado por conocedores de la música norteña, uno de los compositores más influyentes de América. Paulino Vargas Jiménez es el compositor de corridos como *La banda del carro rojo*, *Lamberto Quintero*, *La crónica de un cambio*, *Nave 727* y *La muerte anunciada*.

En 1929 se inauguró la primera radiodifusora de Colombia, la HJN de carácter oficial. *La Voz de Barranquilla* fue el segundo nombre que adoptó la primera radio privada de Colombia. Ésta comenzó a funcionar el 8 de diciembre de 1929.²²⁰ La segunda emisora en

²¹⁵Algo similar sucede en Chile, como quedará demostrado, páginas adelante.

²¹⁶Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Conaculta/Universidad Iberoamericana, 2001, p.35.

²¹⁷Ibid, p.36.

²¹⁸Martínez, Eduardo, “Presencia del mariachi en la música norteña mexicana”, en *¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto*, tomo I, México, INAH/Conaculta, 2013, pp.59-71.

²¹⁹Vargas, Paulino.

²²⁰Romero Anzola, Carlos Felipe, *Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p.48.

fundarse fue la HKF, La voz de Bogotá, el 1 de mayo de 1930. Un mes después se instaló en Tunja, Radio Boyacá. En los años siguientes comenzaron a transmitir La Voz de Manizales, La Voz de Medellín y en Cartagena se fundó Emisoras Fuentes.²²¹ Para 1934 existía una docena de emisoras comerciales en diferentes ciudades colombianas. Fue en la década de 1950 que la radio comercial colombiana se consolidó. En estos años también creció la industria discográfica colombiana, impulsada por el consumo creciente de música de la costa Caribe en el interior del país. En la década de 1960, el bambuco comenzó a ser desplazado por la cumbia y por el vallenato, dos músicas de ascendencia negra.²²²

Disco Victoria, empresa especializada en música popular, cumplió con un rol protagónico en la difusión de la música norteña al interior de Colombia, durante las décadas de 1960, 1970 y 1980.²²³ Discos Fuentes participaría de la música norteña en las décadas de 1970 y 1980, pues en las décadas de 1950 y 1960 estuvo más preocupada por grabar ritmos afrocolombianos.²²⁴ Otras disqueras importantes durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, todas establecidas en Antioquia, fueron: Sonolux, Zeida, Silver, Lyra y Ondina.²²⁵ En Discos Victoria fue donde Las Hermanitas Calle, dueto femenino icónico para la historia de la música de carrilera, posicionó su carrera musical.

Hasta el momento, todos los textos que he leído sobre la presencia de la música norteña en Colombia, afirman que ésta llegó al país vallenato a finales de la década de 1980 con el disco *Corridos Prohibidos* de Los Tigres del Norte. Esta versión se convirtió en mito, en buena medida, por la falsificación que de la historia han hecho productores musicales colombianos, quienes anteponen beneficios económicos a la veracidad de la información. La idea de que fue con Los Tigres del Norte, a finales de la década de 1980, que llegó la música norteña a Colombia, es una aseveración que hoy pocos se atreven a cuestionar.

Es cierto que desde la segunda mitad de la década de 1970, el corrido asumió un rol protagónico en el devenir de la música norteña, no sólo en Colombia, sino en México y Estados Unidos; sin embargo, ya desde mediados de la década de 1950 se escuchaba la música de Los Alegres de Terán y de Los Donneños, a través de las ondas hertzianas de la

²²¹Rico Salazar, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Panamericana, 2000, p.297.

²²²Azula, María del Pilar, *Canción andina colombiana en duetos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011, p.25.

²²³Franco, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²²⁴Idem.

²²⁵Azula, p.52.

XET de Monterrey, en los Departamentos de Santander, Cundinamarca y Antioquia, de acuerdo con Beatriz Ardila.²²⁶ Recordemos que la XET, la “T Grande”, se fundó el 30 de marzo de 1930 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León. Esta emisora fue muy importante por su alcance. En sus primeras décadas la XET tenía una potencia de 150 mil *watts*, además de una ubicación estratégica: la XET se localiza a 850 kilómetros al norte de México. Esto le permitía llegar a Estados Unidos, Centro y Sudamérica.²²⁷ El investigador colombiano, Juan David Arias Calle, se suma a la discusión aseverando que:

Las primeras sedes de emporios discográficos como RCA-Víctor, se ubicaron en Estados Unidos, México y Argentina, y desde ahí abastecieron la demanda de todo el continente americano, así que emplearon músicas mexicanas y argentinas para hacer grabaciones de canciones chilenas, colombianas o ecuatorianas, además de las de sus propias naciones, y produjeron discos que por un lado contenían un tango y al reverso traían un bambuco o un valsecito peruano. Estos discos llegaron a Colombia y tuvieron éxito en ventas. Esta primera forma de la industria masiva creó un público para consumo de la música grabada. Debe recordarse que las primeras emisoras de radio se sintonizaban en onda corta, con lo que los habitantes de Medellín podían escuchar emisoras europeas y americanas.²²⁸

¿Por qué Medellín?

Para principios de la década de 1970, el Departamento de Antioquia, cuya capital es Medellín, “ya experimentaba una ebullición de intérpretes, duetos y ejecutantes norteños”,²²⁹ que inspirados en los grandes iconos de la música norteña, desarrollaron proyectos artísticos como Los Gavilanes del Norte, nombre que retomaron del dueto mexicano, oriundo de Nuevo León, que figurara en la década de 1960. Los Gavilanes del Norte, versión colombiana, estuvieron integrados por Alfonso Colorado y Lucho Cruz.²³⁰ Aunque el dueto antioqueño retomó el nombre de Los Gavilanes del Norte, su modelo a seguir fueron el dueto venezolano Lupe y Polo, también intérpretes de música norteña, radicados en México y carta fuerte de Discos Musart, durante la década de 1970.²³¹

²²⁶Ardila, Beatriz [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²²⁷Olvera, José Juan, *Configuración de culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro*, tesis de doctorado, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010, p.36.

²²⁸Arias Calle, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, La Carreta, 2009, p.22.

²²⁹Elizalde, Luis [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³⁰Burgos Herrera, Alberto, *Música del pueblo*, Medellín, Lealón, 2006, p.219.

Los Gavilanes del Norte,²³²versión colombiana, nacieron en el municipio de Cañasgordas, Antioquia, mismo lugar donde viera la luz primera, Lina Fernández, intérprete colombiana de música norteña de quien hablaré páginas adelante. Los Gavilanes del Norte no fueron el único grupo de música norteña que participó de los escenarios antioqueños en la década de 1970, también el dueto Los Antioqueños, quienes usaban guitarra y acordeón-piano de tecnología italiana, interpretaron repertorio de Los Alegres de Terán.²³³ Cuando Lucho Cruz se separó de Alfonso Colorado, conocidos en el ambiente musical antioqueño como Los Gavilanes del Norte, “se juntó con José Vélez y así nacieron Los Alegres del Norte, quienes también hacían música norteña al estilo del dueto venezolano Lupe y Polo. Algunas de sus grabaciones fueron Por qué me castigas, Eulalia, La unión libre, Ya lo verás, De pies a cabeza, La cerca, Tengo a mi madre y A qué vuelves”.²³⁴

La música norteña en Colombia no inicia en 1980 como la vox populi bogotana asevera, ésta tiene uno de sus primeros contactos con el pueblo colombiano a través de la XET de Monterrey. Estamos hablando de la segunda mitad de la década de 1950.²³⁵ A principios de la década de 1960 radiodifusoras como La Ranchera de Monterrey, empresas cerveceras como la Cuauhtémoc Moctezuma y la compañía farmacéutica Laboratorios Mayo comercializaban discos de intérpretes de música norteña como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Los Madrugadores del Bajío y el Dueto Río Bravo en Colombia. ¿Cómo articulaban la venta? Lo hacían por medio de cartas: las empresas se anunciaban por frecuencias radiofónicas como la XET de Monterrey, daban una dirección postal, el interesado ponía por correo su pedido, colocaba el dinero dentro del sobre y lo enviaba a México. Dos meses después el comprador colombiano tenía en su domicilio el paquete de discos, junto con ellos les eran enviadas fotografías-postales de intérpretes norteños.²³⁶

²³¹Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³²Los Gavilanes del Norte antioqueños grabaron para Discos Ondina, en Discos Colombia y en Victoria. Algunos títulos de la discografía de Los Gavilanes del Norte son Bohemio y cantinero, Cobarde corazón, Qué hago señor, No importa cantinera, Carta ensangrentada, Dueña del universo, No te asombres y Ni en la tumba te olvido. Arias Restrepo, Ramiro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³³Cárdenas, Alejo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³⁴Arias Restrepo.

²³⁵Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³⁶Recordemos que en esos años el negocio de la música norteña estaba en la venta de discos y no en los conciertos, ni en los bailes masivos como sucede actualmente. Idem.

Luego del surgimiento de agrupaciones norteñas colombianas a principios de la década de 1960, aparecieron exitosas propuestas musicales como Las Hermanitas Calle, dueto antioqueño integrado por Fabiola y Nelly Calle. Las Hermanas Calle fueron las responsables de hacer popular en Colombia, el corrido La banda del carro rojo,²³⁷ un referente en la obra creativa de Los Tigres del Norte, y narración determinante para la comprensión del corrido de narcotráfico mexicano. El dueto Hermanitas Calle no es considerado música norteña, al interior de la industria discográfica colombiana, aunque se nutrió de ésta para irse definiendo. Las Hermanitas Calle son las máximas figuras de la “carrilera”.²³⁸ Llamativamente, y a pesar de que Discos Fuentes era por aquellos años el emporio discográfico de Colombia, Las Hermanitas Calle fueron artistas exclusivas de Discos Victoria, una empresa también afincada en Medellín, capital de Antioquia.²³⁹ Definitivamente, Medellín es clave para estudiar a la música norteña en Colombia. Alirio Castillo recuerda el éxito de La banda del carro rojo en voz de Las Hermanas Calle:

En 1985 Las Hermanas Calle grabaron La banda del carro rojo, adaptaron la letra y en lugar de hablar de la frontera norte de México, decidieron narrar los hechos en Pereira, Colombia. En esos años, y hasta el 2001, las músicas populares estaban limitadas a dos espacios en Bogotá: Amanecer campesino y Atardecer labriego, las dos en AM. La versión de Las Hermanas Calle se metió en el gusto de la población bogotana, sin haber pasado por la radio. El fenómeno obligó a la disquera Sony Colombia a lanzar el disco Doce zarpazos de Los Tigres del Norte, a finales de la década de 1980. Los Tigres del Norte se metieron con fuerza en Colombia, gracias al éxito de Las Hermanitas Calle de Medellín.²⁴⁰

Los primeros antecedentes de la música norteña para el caso colombiano deben indagarse en el Departamento de Antioquia, especialmente en la ciudad de Medellín. Es claro que el poderío de las disqueras antioqueñas como Discos Victoria y Discos Fuentes, justifican la importancia histórica de Medellín; además de la presencia comprobada de las

²³⁷Sánchez Carrascal, Franklin [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²³⁸El concepto “carrilera” está asociado a las vías y a las estaciones del ferrocarril antioqueño, inaugurado en 1929. La música carrilera se vincula a las vías del tren por la presencia de viajeros y por la actividad comercial que involucraba cantinas donde se vendía aguardiente y se escuchaban músicas mexicanas y argentinas, principalmente. Arias Calle, p.35.

Si reflexionamos sobre la importancia de las culturas mexicana y argentina en Colombia, entenderemos la vigencia de la música ranchera en Medellín, Antioquia, y la trascendencia del tango porteño en Manizales, capital del Departamento de Caldas.

²³⁹Hermanas Calle, *Éxitos rancheros*, Medellín, Discos Victoria, 1978.

²⁴⁰Castillo, Alirio [entrevista], 2010, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

primeras agrupaciones norteñas colombianas en esta ciudad colombiana. La puerta de acceso para la música norteña a territorio colombiano fue Antioquia, no Cundinamarca. El inicio del derrotero musical norteño en Colombia está en Medellín y no en Bogotá. Es cierto que Bogotá es la capital de Colombia, pero históricamente, Medellín ha gozado de una economía más poderosa que la de la capital política de la nación cafetera. Incluso hoy, la ciudad más moderna de Colombia es Medellín y no Bogotá. Los desarrollos farmacéuticos y tecnológicos de Colombia están en Medellín. La única ciudad colombiana que presume de metro es, precisamente, Medellín. La realidad colombiana es un caso *sui generis* en el marco de la realidad latinoamericana. Atendiendo a este factor, considero que los futuros estudios de las músicas mexicanas en Colombia deben posicionarse desde Medellín y no desde Bogotá.

Corrido de narcotráfico.

Durante la década de 1960, tuvo lugar la consolidación de duetos colombianos femeninos como Las Hermanitas Calle,²⁴¹ quienes emulaban a intérpretes mexicanas de la época como Las Jilguerillas, Las Hermanas Huerta y Las Hermanas Padilla, por mencionar algunos ejemplos. En la misma década de 1970 aparecieron en Medellín las primeras agrupaciones norteño-colombianas.²⁴² Estas organizaciones instrumentistas no tenían un repertorio propio, por lo que recurrían al arsenal creativo de los grupos mexicanos que para esos años era abundante. La época dorada de la música norteña tuvo lugar en las décadas de 1950 y 1960, es decir que para el momento en que comenzaron a profesionalizarse los proyectos musicales colombianos de música norteña, tenían posibilidades de transitar por distintas corrientes al interior de la música norteña; así como adherirse al estilo norteño que les permitiera explotar sus habilidades al 100%.

Los Tigres del Norte estrenaron su corrido La banda del carro rojo, en 1975. Esta tragedia tiene como personaje central a un narcotraficante uruguayo avecindado en la sierra de Durango llamado Lino Quintana.²⁴³ Contrabando y traición (1974), junto con La banda del carro rojo (1975), no sólo inmortalizaron a sus intérpretes, Los Tigres del Norte; sino que influyeron generaciones y trastocaron el mundo del corrido de manera global. Colombia no

²⁴¹El nacimiento oficial de Las Hermanitas Calle tuvo lugar el 12 de julio de 1966, aunque su consolidación musical se dio en la década de 1970. Sánchez Carrascal.

²⁴²Morantes Niño, Javier [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁴³Vargas, Paulino.

escapó a esta influencia. En la década de 1980, Las Hermanitas Calle decidieron grabar la composición de Paulino Vargas Jiménez, me refiero a La banda del carro rojo.²⁴⁴El impacto global de La banda del carro rojo fue tal que incluso en la capital sinaloense apareció una agrupación de música norteña llamada La Banda del Carro Rojo de Los Hermanos Quintero. El nacimiento de corridos como La banda del carro rojo de Los Tigres del Norte, se da en un contexto de narcotráfico. El quiebre que significó La banda del carro rojo al interior de la música norteña en Colombia se debe considerar porque con la grabación de esta tragedia, la norteña se fue limitando al cultivo del corrido.

Los esmeralderos

Para entender el surgimiento de los Corridos Prohibidos colombianos en 1997, y por tanto, el caminar de la música norteña colombiana en las últimas dos décadas, es importante abordar la guerra esmeraldera, etapa fundamental para la historia contemporánea de Colombia. La primera guerra esmeraldera tuvo lugar en la década de 1970, mientras que la segunda inició en 1986 y terminó en 1990. La zona esmeraldera colombiana se ubica en el occidente de Boyacá. El conflicto entre pueblos en el occidente de Boyacá se remonta a la década de 1960, cuando los habitantes de la zona arrebataron la mina de Peñas Blancas en Borbur, al Banco de la República.²⁴⁵Por esta época arribó a la zona, el bandolero Efraín González, fundador de la sociedad esmeraldera. Su muerte acaecida en Bogotá (1965) a manos del ejército colombiano lo mitificó al interior de la sociedad esmeraldera.²⁴⁶Los conflictos esmeralderos se articularon alrededor de la lucha por las minas y por la tierra.²⁴⁷

Soy esmeraldero, soy un minero / me juego la suerte en la mina / buscando fortuna, buscando dinero / tomando aguardiente celebro mis premios. El corrido del minero, autoría de Antonio Ortiz, brinda testimonio de una zona propicia para la creación de tragedias.²⁴⁸La

²⁴⁴Castillo, Alirio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁴⁵En 1940 se creó el Ministerio de Minas y Petróleos de Colombia. El 15 de junio de 1945, el Banco de la República se hizo cargo de las minas. La institución financiera estaba autorizada para vender esmeraldas y realizar propaganda de las esmeraldas de Colombia, con el propósito de obtener las mejores ganancias. Domínguez, Rafael, *Historia de las esmeraldas de Colombia*, Bogotá, Banco de la República de Colombia, 1962, p.131.

²⁴⁶Páramo, Carlos, *La guerra esmeraldera*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.

²⁴⁷Uribe Alarcón, María Victoria, *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*, Bogotá, CINEP, 1992, p.74.

El problema de la tierra y su relación con los corridos y la música norteña es desarrollado en el documental "Entre balas y acordes", producido por la Universidad Autónoma de Chihuahua, en el año 2010.

²⁴⁸Páramo, Carlos.

versión que comparto del corrido del minero, data de 1981.²⁴⁹ Los valores de la sociedad esmeraldera se ven expresados en sus corridos. La noción de la vida es efímera, en ella la fortuna puede evaporarse como una pelea de gallos o como un juego de cartas. La lealtad y el honor son valores sobre los que se construye el mundo esmeraldero. En una sociedad como la esmeraldera, la ranchera y el corrido mexicano encajan perfectamente. Géneros como el corrido ayudaron a la sociedad esmeraldera a expresarse como una colectividad.²⁵⁰

En la década de 1960 existieron Parmento Molina, Isauro Murcia, Modesto Molina, Chepe Bravo y Luis Elí Campos, todos esmeralderos.²⁵¹ El descubrimiento de la mina Peñas Blancas tuvo lugar en 1961, hecho que motivó el surgimiento de la primera generación de esmeralderos colombianos.²⁵² Hubo tanto dinero producto del tráfico de esmeraldas que para 1970 ya existía en Bogotá el barrio Santa Isabel, conjunto habitacional diseñado y construido expresamente para ser ocupado por las familias de los esmeralderos.²⁵³ Los esmeralderos representan el pasado inmediato de la mafia colombiana y sus tragedias son el antecedente de los Corridos Prohibidos, orquestados por Alirio Castillo desde 1997. Efraín González fue hasta 1965, líder de la región esmeraldera. Su sucesor se llamó Humberto Ariza.²⁵⁴

En 1969 el Banco de la República se retiró de la zona esmeraldera obligado por el hostigamiento de los esmeralderos. Para 1970 el Estado colombiano entregó las minas a particulares y creó Ecominas, una empresa responsable de otorgar concesiones para la explotación minera en Muzo, Coscuez y Peñas Blancas.²⁵⁵ En 1973 las minas de Muzo, Coscuez y Peñas Blancas fueron ocupadas por el ejército colombiano, dando inicio la primera guerra esmeraldera. El conflicto llegó a su fin en 1975, luego del pacto firmado en Tunja por un representante del ejército colombiano y por el obispo católico de la ciudad.²⁵⁶

Hay un símbolo musical de los esmeralderos, mismo que llegó de México en el contexto de la segunda guerra esmeraldera (1986-1990): La cruz de madera, corrido interpretado por Los Rayos de Chuy Luviano. Éste se convirtió en el himno de la comunidad

²⁴⁹Idem.

²⁵⁰Idem.

²⁵¹Uribe Alarcón, p.97.

²⁵²Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.98.

²⁵³Idem.

²⁵⁴Uribe Alarcón, p.97.

²⁵⁵Idem.

²⁵⁶Domínguez, Rafael, *Historia de las esmeraldas de Colombia*, Bogotá, Banco de la República, 1962, p.130. Tanto en el fin de la primera, como en la conclusión de la segunda guerra esmeraldera, la Iglesia Católica fue determinante para que se firmaran los acuerdos de paz entre la milicia y los esmeralderos.

esmeraldera del occidente de Boyacá. El corrido fue el último que escuchó en vida Gilberto Molina, el traficante más poderoso de esmeraldas en la década de 1980.²⁵⁷ Es sabido que durante el sepelio de Gilberto Molina en Bogotá (1991), su hijo mayor llegó al panteón con cuatro mariachis a quienes hizo cantar en 20 ocasiones La cruz de madera.²⁵⁸ La composición del antioqueño Darío Gómez, Nadie es eterno en el mundo, guarda mucho parecido con La cruz de madera de Chuy Luviano. La composición de Darío Gómez retoma elementos como la cruz y lo volátil de la existencia.²⁵⁹ Nadie es eterno en el mundo fue el mayor éxito de Darío Gómez, incluso Caracol Televisión produjo una telenovela con el mismo nombre.

La composición de Darío Gómez es, quizás, la creación ranchera colombiana con mayor impacto en el escenario musical de México.²⁶⁰ El corrido fue grabado por Antonio Aguilar, con el acompañamiento musical de la banda mazatleca La Costeña de Ramón López Alvarado. Adán Chalino Sánchez, hijo de Rosalino Sánchez, también grabó Nadie es eterno en el mundo, pero con acompañamiento norteño. La versión original de Darío Gómez tiene armonía de una aproximación instrumental ranchera, es una hibridación colombiana que suma elementos del mariachi nacionalista mexicano (el que incorporó la trompeta en la década de 1940), tiple con arreglos de música andina, requintos cercanos al bolero peruano y acordeón Hohner tipo piano en los puentes musicales. Quizás la mayor virtud de la creación de Darío Gómez es su letra existencial, sobre todo por el contexto en el que surge. Nadie es eterno en el mundo se grabó en 1992, un año antes de la muerte de Pablo Escobar Gaviria en 1993. “Es lógico pensar que fue Pablo Escobar o la familia de él, quienes indicaron a Darío Gómez que compusiera esta canción”, de acuerdo con Gerardo Amado.²⁶¹

Considerando la similitud entre La cruz de madera de Los Rayos de Chuy Luviano y Nadie es eterno en el mundo del colombiano Darío Gómez, sugiero que si bien no se le

²⁵⁷Páramo, Carlos.

²⁵⁸Cuando al panteón me lleven no quiero llanto de nadie / sólo que me canten la canción que más me agrada / el luto llévenlo dentro, teñido con buena sangre / por eso quiero me lleven con una banda tocando / canten o lloren muchachos que yo la voy a estar gozando / y si al correr de los años mi tumba está abandona / y aquella cruz de madera ya la encuentran destrozada / remarquen las iniciales de aquella cruz olvidada / junten la tierra y no olviden que el que muere ya no es nada.

²⁵⁹Nadie es eterno en el mundo / ni teniendo un corazón / que tanto siente y suspira por la vida y el amor / Todo lo acaban los años / dime que te llevas tú / si con el tiempo no queda / ni la tumba ni la cruz.

²⁶⁰La otra melodía ranchera de extracción colombiana que tuvo cierto impacto en México fue, Y me bebí tu recuerdo, interpretado por Galy Galiano. Recientemente Los Huracanes del Norte hicieron la versión norteña de este tema colombiano.

²⁶¹Amado, Gerardo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

puede llamar plagio a la creación de Gómez, es evidente que retoma elementos de La cruz de madera. El corrido de Chuy Luviano llegó a Colombia en la década de 1980 con las presentaciones en vivo que el músico norteño originario de Zamora, Michoacán realizó en fiestas privadas de esmeralderos; mientras que Nadie es eterno en el mundo apareció en el ocaso del reinado de Pablo Escobar Gaviria, cuando el cártel de Medellín comenzaba a colapsarse. Nadie es eterno en el mundo es una suerte de pésame que Darío Gómez le brinda a su paisano, Pablo Escobar Gaviria. La composición de Chuy Luviano pertenece a la época de los esmeralderos del occidente de Boyacá (década de 1980) y la creación de Gómez se ubica en el fin del cártel de Medellín, a principios de 1990. Ambos corridos fueron apropiados en regiones históricamente dependientes de la música mexicana: Boyacá y Antioquia. El productor de los Corridos Prohibidos colombianos explicó lo siguiente:

Los Rayos vinieron por primera vez a finales de 1980, sobre todo en Cundinamarca, Santander y Boyacá, con Billete Verde, con La casa pierde, con Cruz de madera. Su primera gira fue en 1990, donde llenaron el estadio de Bucaramanga. Eso fue sorprendente, el estadio Alfonso López que le caben 35,000 personas estuvo repleto. Claro, ellos estaban solos, no había competencia, pero esas canciones pegaban a nivel del pueblo, por ejemplo Billete Verde sonaba tanto como La ley del monte de Vicente Fernández. Los Internacionales Rayos están viviendo en este momento en Colombia. El grupo se desintegró acá, entonces Chuy Luviano dijo yo me voy, y los otros dijeron nosotros nos quedamos. La música norteña es un movimiento muy grande, aquí estamos acostumbrados a escuchar solamente Corridos Prohibidos, pero las canciones románticas de la cultura norteña son infinitas y las agrupaciones más importantes son mexicanos y son unos verracos.²⁶²

Otro elemento valioso que no se debe omitir es la presencia del compositor, ejecutante de bajo sexto y primera voz de Los Relámpagos del Norte, Cornelio Reyna Cisneros, en fiestas privadas de los esmeralderos colombianos.²⁶³ La presencia de Cornelio Reyna Cisneros en Colombia tiene su historia, pues desde la década de 1970 hizo acto de presencia en reuniones familiares de los esmeralderos Gilberto Molina y González Gacha, “El Mexicano”.²⁶⁴ Músicos norteños colombianos y ejecutantes de bajo sexto como Wilson Latorre

²⁶²Castillo, Alirio [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁶³Riveros Santos, Norberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁶⁴González Gacha era apodado El mexicano, no sólo por su gusto por el mariachi, sino por ser el contacto de los nacientes cárteles colombianos con los gomeros sinaloenses. Es sabido que Rodríguez Gacha bautizó sus haciendas con nombres de estados y ciudades mexicanas como Chihuahua, Sonora, Mazatlán y Cuernavaca. González Gacha no fue el único narcotraficante colombiano admirador de México, Pablo Escobar Gaviria es recordado por vestirse como revolucionario y por adular a Pancho Villa. Según Escobar, veneraba la figura del

del Grupo Mezcal, atribuyen a Reyna Cisneros, un rol protagónico en la expansión del gusto por la música norteña en Colombia.²⁶⁵ Cornelio Reyna Cisneros no sólo ofreció conciertos privados de manera constante en la zona esmeraldera de Colombia, sino que también brindó orientaciones prácticas sobre una técnica de ejecución del bajo sexto, porque la de Cornelio Reyna no ha sido, ni es la única forma de ejecutar el bajo sexto.

Antes de Cornelio Reyna Cisneros se escucharon numerosos grupos norteños mexicanos a través de las frecuencias radiofónicas colombianas, pero nunca los músicos colombianos habían tenido la posibilidad de recibir enseñanza de un profesional de la música norteña como Cornelio Reyna Cisneros. La presencia musical de Cornelio Reyna Cisneros ya estaba en Colombia, pero su participación activa debe considerarse importante en la expansión y consolidación de la música norteña en esta nación suramericana. Es seguro que su campo de acción no fue muy grande, pero a esos pocos con quienes habló les cambió la visión que de la música norteña tenían en las lejanas décadas de 1970 y 1980.

En 1977 el narcotraficante hondureño, Ramón Matta Ballesteros, presentó a Rodríguez Gacha con su amigo mexicano, Miguel Ángel Félix Gallardo, quien en reiteradas ocasiones lo invitó a su casa de Altata, en el estado de Sinaloa. De acuerdo con Juan Antonio Fernández Velázquez, sobrino de don Lalo Fernández, en estas reuniones se tejió el pacto de Altata, acuerdo que comprometió el apoyo mexicano para el trasiego de cocaína colombiana a Estados Unidos, vía México. Rodríguez Gacha fue quien abrió las primeras rutas del tráfico de cocaína de Colombia a Estados Unidos, a través de México, con apoyo de la mafia sinaloense.²⁶⁶ A mediados de la década de 1970, Eduardo “Lalo” Fernández heredó el control de la mafia sinaloense a Félix Gallardo, quien antes de convertirse en el “gran” capo de la droga en México, trabajó como escolta del mismo Lalo Fernández y como chofer del gobernador de Sinaloa, Leopoldo Sánchez Celis (1963-1968).²⁶⁷

mexicano Pancho Villa porque humilló, en su propio territorio, a los Estados Unidos. Escobar Gaviria estaría haciendo lo mismo que Pancho Villa cada vez que lograba “coronar” un cargamento de cocaína. Idem.

²⁶⁵Latorre, Wilson [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁶⁶Betancourt, Darío, *Contrabandistas, marimberos y mafiosos*, Bogotá, TM Editores, 1994, p.94.

²⁶⁷Fernández, Juan Antonio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Félix Gallardo fue aprendido en 1984. Rafael Caro Quintero, socio de Félix Gallardo, fundador del Cártel de Guadalajara, y célebre por el caso Camarena, fue detenido un año después. Durante el gobierno de Leopoldo Sánchez Celis el narcotráfico y la violencia se dispararon en Sinaloa.

Gilberto Molina Moreno y Gonzalo Rodríguez Gacha “El Mexicano”, se conocieron en 1970, en Pacho, Cundinamarca. A mediados de la década de 1970, Gonzalo Rodríguez Gacha “El Mexicano” se separó de Gilberto Molina Moreno, probó fortuna en La Guajira y en la Sierra Nevada, donde cultivó marihuana. En 1985 Rodríguez Gacha era uno de los jefes de cártel de Medellín y huía acusado de asesinar al Ministro, Rodrigo Lara Bonilla.²⁶⁸ A la violencia originada por las esmeraldas y por la guerrilla, se le sumó el negocio del narcotráfico. Los cultivos de coca y los laboratorios de procesamiento de cocaína pululaban en la provincia de Río Negro, en el occidente de Boyacá y en el Magdalena Medio.²⁶⁹

El primer contacto de Rodríguez Gacha con el mundo del narcotráfico se concretó gracias a la ayuda de Verónica Rivera Vargas, persona cercana a Pablo Escobar Gaviria. En 1976 Gonzalo Rodríguez Gacha se mudó a Medellín. Ese mismo año formaron el Cártel de Medellín, Pablo Escobar, Carlos Lehder y Rodríguez Gacha. Escobar recién cumplía 29 años cuando asumió el control del grupo. En tan sólo tres años de existencia, el cártel de Medellín ya controlaba el 70% del mercado de la cocaína en los Estados Unidos.²⁷⁰

En marzo de 1987, Gonzalo Rodríguez Gacha fue vinculado por primera vez con el narcotráfico. El ejército colombiano descubrió en Paima, noroccidente de Cundinamarca, cultivos de coca, laboratorios e insumos para el procesamiento de la cocaína. Hechas las primeras investigaciones, se estableció que los cultivos y los laboratorios se encontraban en predios de Gilberto Molina Moreno, quien se presentó voluntariamente a declarar que esas tierras eran de su propiedad, pero hacía más de un año se las había arrendado a Humberto Ramírez Gómez, prestanombres de Gonzalo Rodríguez Gacha. Fue entonces que la guerra entre Gonzalo Rodríguez Gacha “El Mexicano” y Gilberto Molina Moreno se declaró.²⁷¹

La guerra esmeraldera fue un conflicto entre jefaturas, cada una representada por un pueblo. Estos pueblos eran autónomos, nombraban a sus propios gobernantes. Durante la segunda guerra esmeraldera,²⁷² Gilberto Molina se alió con Pablo Elías Delgadillo y con Víctor Carranza, fundando el grupo de Borbur.²⁷³ El grupo de Borbur estuvo integrado por los

²⁶⁸Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.93.

²⁶⁹Ibid, p.96.

²⁷⁰Fernández, Juan Antonio.

²⁷¹Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.92.

²⁷²La segunda guerra esmeraldera llegó a su fin en julio de 1990, con la firma de la paz. El obispo de Chiquinquirá fue el líder en la negociación. Uribe Alarcón, María Victoria, *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*, Bogotá, CINEP, 1992, p.100.

²⁷³Ibid, p.85.

municipios de Quipama, Muzo, Borbur y Otanche. Su rival, el grupo de Coscuez, fue constituido por Coscuez, Briseño, Maripi, Pauna, Buenavista y Cooper. La cabeza del grupo de Coscuez era Gonzalo Rodríguez Gacha, antiguo esmeraldero y socio de Molina.²⁷⁴ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, mejor conocidas como las FARC, también fueron enemigas de Gilberto Molina.²⁷⁵ Gilberto Molina fue el primero en ser abatido el 27 de febrero de 1989, a manos de sicarios de Rodríguez Gacha.²⁷⁶ En La Guerra Verde de Pedro Claver Téllez se registra la muerte de Gilberto Molina Moreno:

Gilberto Molina Moreno, entonado, prosiguió la parranda en el kiosco adyacente a la piscina principal. Las Hermanitas Calle cantaban por enésima vez La cruz de madera, su canción preferida. Hacia las 2:00 de la mañana, cuando Las Hermanitas Calle se desgañitaban repitiendo el estribillo de ese popular corrido, fueron sorprendidas por medio centenar de hombres vestidos de militares que irrumpieron por los cuatro costados de la finca. Tras la muerte del ex coronel, hubo una especie de reacción por parte de los hombres de Molina Moreno. Tres de ellos intentaron escapar. Dos, Pedro Congo y Carlos Julio González, cayeron abatidos en la orilla de la piscina. Sólo pudo escapar Marco Alcides Cardona, guitarrista del conjunto de Los Hermanos Cardona, quien alcanzó una pequeña pendiente, se refugió en la oficina de Molina Moreno y se perdió de vista a los asesinos que lo buscaban. No tuvo igual suerte Laureano Díaz, acordeonista de Las Hermanitas Calle, quien trató de hacerse el muerto, pero fue rematado cuando se lanzó a la piscina.²⁷⁷

El patrón es una composición de Gilberto Ariza y sirve para corroborar la trascendencia que la música norteña y el corrido mexicano tuvieron al interior de la sociedad esmeraldera. La cotidianeidad y la identidad esmeraldera se fueron construyendo apoyadas en elementos de la mexicanidad.²⁷⁸ Es sabido que la música de Vicente Fernández y la de Los Tigres del Norte son un suceso en Colombia, pero no se nos brindan elementos sociales e históricos que nos permitan comprender el porqué de este fenómeno. Se habla de los Corridos Prohibidos colombianos, pero no se nos dice cómo fue el proceso de apropiación de la música norteña a la cultura colombiana, especialmente al mundo de las esmeraldas, al del narcotráfico colombiano, al de la ruralidad de Villavicencio y al de los barrios proletarios del sur de Bogotá. Las fuentes indican que la masificación de la música norteña en Colombia

²⁷⁴Claver Téllez, p.100.

²⁷⁵Ibid, p.72.

²⁷⁶Ibid, p.100.

²⁷⁷Ibid, p.105.

²⁷⁸Páramo, Carlos.

Por la región de Río Negro/todo comienza señores/la historia de don Gilberto/que era uno de los patrones.

coincidió con el auge del narcotráfico (1980-1990), lo que explicaría, porqué los compositores, músicos y cantantes colombianos se limitaron a los corridos mafiosos.

Con los esmeralderos comenzó la colombianización de la música norteña, es decir, aparecieron los primeros corridos hechos por compositores cafetaleros, interpretados por agrupaciones colombianas, y pensados para el consumo del público colombiano ¿Por qué fue el corrido el género al cual se ciñó la música norteña en Colombia? Porque Colombia es un país que todo el siglo XX ha sufrido violencia y el corrido cumple con los requisitos para que el pueblo colombiano inventara su historia en éste. El corrido sigue siendo uno de los mejores vehículos para resguardar la historia del pueblo mexicano. Es entendible que gracias a la influencia cultural de México en Colombia, actores sociales como los esmeralderos de Boyacá, se apoyaran en el corrido para llevar un registro de lo ocurrido.²⁷⁹

En 1997 aparecieron los Corridos Prohibidos colombianos. Los Corridos Prohibidos colombianos de Alirio Castillo representan la urbanización de la música norteña y la masificación de un producto maquilado y pensado para su venta entre los habitantes de los barrios pobres de Medellín, Villavicencio, Bucaramanga, Cali, Tunja y Bogotá. Digo urbanización porque Alirio Castillo imaginó y desarrolló su producto orientando el consumo del mismo en realidades más citadinas y menos rurales. Los Corridos Prohibidos se convirtieron, durante la década de 1990, en la nueva música guasca colombiana.

Lina Fernández. Una mujer en la música norteña.

Lina Fernández nació en Cañasgordas, Antioquia, Colombia, en 1970. A los 18 años de edad se vinculó con la música. Al principio no le interesaba la música norteña, ni las rancheras; ella quería trascender en el ambiente de la música tropical, pero muchas personas le insistieron que su voz era adecuada para la música mexicana. Pensando en familiarizarse con la cultura mexicana, en 1988, Lina Fernández decidió visitar mariachis en La Playa, espacio de la capital colombiana donde estas agrupaciones ofrecen sus servicios. En La Playa le recomendaron películas y música mexicana. Fernández quedó atrapada por las voces de Lucha Villa, Lola Beltrán, Yolanda del Río y Amalia Mendoza.

²⁷⁹El corrido mexicano tiene una historia vinculada a la rebelión del pueblo y a las hazañas de bandidos.

Luego vinieron sus primeras oportunidades en tabernas, “donde los comensales eran personas muy exigentes”.²⁸⁰Fue difícil pues no conocía el repertorio, motivo por el cual la despedían y posteriormente contrataban intérpretes con más experiencia. Motivada por la situación, Fernández decidió estudiar canto, teoría y solfeo en la Universidad Nacional de Colombia. Los estudios universitarios fueron el camino que Lina Fernández encontró para profesionalizarse en los derroteros de la música mexicana. En 1996 conoció a Alirio Castillo. Ahí comenzó la historia de Lina Fernández dentro de la música norteña.²⁸¹

Los Tigres del Norte se presentaron en 1998, en la plaza de toros Santa María de la ciudad de Bogotá. Quienes abrieron el concierto fueron el dueto de Lina Fernández y Orlando Marín, “contrabandista colombiano que jugaba a ser artista”.²⁸²Fue el propio Marín quien financió el disco que grabó a dueto con Lina Fernández. Los éxitos de esta grabación fueron Siete letras y Soldado raso. El disco se llamó Clásicos de la música popular. Orlando Marín y Lina Fernández, editado en Bogotá por Alma Producciones, en 1997.

En el 2001, Alirio Castillo le produjo a Lina Fernández el disco Clásicos carrileros, bajo el sello JAN Music LTDA. En éste álbum se incluyeron melodías como Ojitos verdes, Golpe traidor, Media vida y Mi problema de la intérprete mexicana, Marisela. Este disco “gozó de arreglos cercanos a lo norteño”.²⁸³ En el 2005 Lina Fernández promocionó Corazón prisionero, una melodía con arreglos gruperos, la cual se desprende del álbum Rancheras para mujeres. La producción de este material discográfico fue responsabilidad de Domingo Gutiérrez, esposo, productor y manager de la intérprete colombiana Lina Fernández.²⁸⁴

Lina Fernández ha sido colaboradora permanente de Corridos Prohibidos, quizás sus aportaciones más interesantes son La muerte de Rafael Orozco, Corrido a Marcola (narcotraficante de Sao Paulo, Brasil) y Comando Vermelho (organización de narcotraficantes afincada en Río de Janeiro, Brasil). Incluso, en el año del 2008, la Universidad Nacional de Colombia invitó a Fernández, a participar de un proyecto llamado “Tráficos y músicas: Reconocimiento cultural y afirmación social”.²⁸⁵La composición y la música de los tres corridos fue responsabilidad del señor Domingo Gutiérrez.

²⁸⁰Fernández, Lina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁸¹Idem.

²⁸²Castillo, Alirio, 2012.

²⁸³Fernández, Lina, 2012.

²⁸⁴Idem.

²⁸⁵(Internet: http://www.youtube.com/watch?v=2s66_TGjr4; acceso: sábado 25 de agosto de 2012).

¿Cómo nacieron los Corridos Prohibidos colombianos?

Alirio Castillo nació en Bucaramanga, Colombia. Su primer trabajo fue como redactor de espectáculos en el diario La Frontera, en 1972. El primer sueldo que recibió lo gastó en discos de música, los cuales revendió en prostíbulos de la capital de Santander. En la zona de tolerancia de Bucaramanga fue donde Alirio Castillo entró en contacto, por primera vez, con las músicas mexicanas. Para 1973 Alirio Castillo tenía su propia columna en la sección de espectáculos del periódico La Frontera, donde comentaba el trabajo discográfico de intérpretes de la música ranchera mexicana. Su columna se llamó Apolo hits.

En 1974 Alirio Castillo se fue a trabajar a Venezuela con el periodista Arturo Vallejo, en la sección Las Cuarenta Calientes de Venezuela, un listado de música popular. Su estancia en Venezuela le sirvió para desarrollar ideas en Colombia, a donde volvió en el mismo año de 1974. De 1974 a 1976 trabajó en la Revista Antena de Bogotá, hasta que Discos Tropical de Barranquilla lo contrató como promotor. Trabajó para Fonogram, para Philips y para Sony Music, a donde llegó en 1990 con el objetivo de manejar el catálogo mexicano. Inició promocionando con gran éxito la música de Ana Gabriel en Colombia y en Venezuela.²⁸⁶

La primera experiencia que Alirio Castillo tuvo con la música norteña fue en 1981, cuando asumió la Jefatura del Género Latino en Colombia, trabajando para Polygram. La primera agrupación de música norteña que el productor Castillo promocionó dentro de Colombia fue a Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato. En 1981 Los Hermanos Banda de Salamanca lanzaron en Colombia un disco de 45 rpm con dos canciones, una de las cuales se tituló Polvo y olvido. Alirio Castillo sólo logró vender 16 copias en toda Colombia, “un total fracaso, pero fue un comienzo en la música norteña, luego vendrían los éxitos”.²⁸⁷

²⁸⁶Castillo, Alirio, 2009.

²⁸⁷Castillo, Alirio, 2012.

Polydor fue originalmente una filial de la casa discográfica Deutsche Grammophon Gesellschaft, a principios del siglo XX. Los discos vendidos por Deutsche Grammophon fuera de Alemania se etiquetaron bajo el sello Polydor. En el año de 1946, Polydor se convirtió en un sello especializado en música popular, mientras que Grammophon Gesellschaft se ocupó de la música clásica. En 1954 Polydor Records introdujo su distintivo color naranja en las etiquetas de sus discos. En 1972 Polydor se fusionó con Philips creando el sello Polygram. Hasta principios de la década de 1990, Polydor fungió como sello menor propiedad de la transnacional Polygram. En 1998 Polygram fue vendida a Universal Music Group. Desde su fundación a principios del siglo XX, la disquera Polydor estaba constituida por capital de origen alemán, a partir de 1972 la empresa pasó a ser de inversión holandesa. Las primeras grabaciones de Lucha Reyes, por ejemplo, fueron en 1927 bajo el sello Polydor, en Alemania. En la década de 1970, siendo parte de Philips, el sello Polydor respaldó el trabajo discográfico de Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, agrupación de música norteña. A principios de la década de 1990, el sello Polygram comenzó a cobijar los discos de intérpretes de música grupera mexicana como Límite de Monterrey, Nuevo León. Es decir, discos Polydor, primero como parte de Deutsche Grammophon, y luego

En 1992 Alirio Castillo renunció a Sony. En el mismo año llegó a Bogotá, procedente de los Estados Unidos, un amigo de su niñez. Esta persona le propuso a Castillo hacer promoción de pueblo en pueblo para posicionar la carrera musical de Gina, intérprete de música ranchera en Colombia. Gracias a esta vivencia, Alirio Castillo se dio cuenta que en cada región de Colombia existían intérpretes populares con potencial. Cuando Alirio Castillo puso en marcha a los Corridos Prohibidos colombianos, aplicó la misma estrategia utilizada para posicionar la carrera artística de Gina. En los pueblos colombianos Castillo encontró un semillero de músicos que luego darían forma a los Corridos Prohibidos.²⁸⁸

En 1995 Alirio Castillo sacó a la venta el disco *Cantina abierta Vol. I*, título que retomó de un programa conducido por Francisco Restrepo. El programa fue transmitido por La Cariñosa AM. El disco *Cantina abierta Vol. I* vendió 6,000 copias. En ese disco, Castillo incluyó *La cruz de marihuana* y *La pista secreta*, dos historias de origen sinaloense. *La cruz de marihuana* está dedicada al narcotraficante mexicano, Manuel Salcido Uzeta, “El Cochiloco”. Luego del éxito económico de *Cantina abierta Vol. I*, Castillo compró los derechos de los corridos *La cruz de marihuana* y *La pista secreta* al Grupo Exterminador. Las versiones interpretadas por los oriundos de Abasolo, Guanajuato se incluyeron en el Vol. I de *Corridos Prohibidos*, mismo que salió a la venta el 15 de marzo de 1997.²⁸⁹

La cruz de marihuana es la tragedia más importante de la serie *Corridos Prohibidos*, porque se convirtió en icono de los campesinos productores de la hoja de coca en la región del Putumayo. En 1997 los raspachines o cocaleros emprendieron una marcha hacia Florencia, capital del Caquetá, como desaprobación por la fumigación de sus cultivos con glifosato. Las protestas no evitaron que el gobierno destruyera sus cultivos, pero sí posibilitaron que *La cruz de marihuana* se convirtiera en el corrido de los raspachines.²⁹⁰

En 1994 un amigo colombiano de Alirio Castillo viajó a México, le preguntó qué deseaba le llevara del país azteca. Alirio Castillo le pidió un disco de música. Éste se llama *Corridos Prohibidos de Los Tigres del Norte*. Registró el nombre *Corridos Prohibidos* como

como parte de Philips-Polygram (a partir de 1972), asumió un rol destacado en la grabación y en la difusión de la música norteña. Granados, Pavel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

²⁸⁸Castillo, Alirio, 2009.

²⁸⁹Idem.

Como anécdota, el personaje de Joaquín Cosío en *El Infierno*, película de Luis Estrada, protagonizada por Damián Alcázar en el año 2000, está inspirado en el sinaloense, Manuel Salcido Uzeta, “El Cochiloco”.

²⁹⁰Idem.

marca de un producto musical y ordenó el diseño de un logotipo. Alirio Castillo recuerda que en sus viajes a Medellín veía con regularidad señales de tránsito agujeradas por balas que los traquetos o mafiosos disparaban. La portada del Vol. I de Corridos Prohibidos fue diseñada con “elementos que usan los gringos en sus películas, entonces metí explosiones, aviones. Todos los ingredientes del narcotráfico que son los caballos, buenos culos, las camionetas, las armas, los aviones y las explosiones”.²⁹¹ Castillo gozó de dos años de bonanza, hasta que en 1999 los quemadores de discos y la piratería se masificaron en Colombia.²⁹²

En 1998 y 1999, Discos El Dorado de Alessio Espitia puso a la venta Se buscan Vol. I y Se buscan Vol. II, respectivamente. En el primer volumen se incluyen corridos de los grupos Frontera Norte, Mezcal y Los Rangers del Norte. El segundo volumen contiene corridos de Los Rangers del Norte y Teknorreño. Del primer volumen destacan Cruz de coca del Grupo Mezcal y El proceso 8.000 con Los Rangers del Norte. Los temas sobresalientes del segundo volumen son El mexicano, Chispiro y Fuego verde de Los Rangers del Norte. Los discos Se buscan Vol. I y Vol. II, se comercializaron poco tiempo después que Alirio Castillo editara su primer volumen de Corridos Prohibidos en 1997. Esto comprueba que Castillo no fue el único productor que incentivó la grabación de corridos norteños en Colombia.

Antioquia

Desde la década de 1940, Medellín ha sido considerada la capital económica de Colombia. Gracias a su bonanza monetaria fue que en la década de 1950, se consolidó la industria discográfica colombiana en Antioquia. Sonolux fue el primer sello discográfico que nació en Medellín, en el año de 1949.²⁹³ Dos factores ayudaron para que las músicas mexicanas hechas por colombianos detonaran: la existencia de casas disqueras y las medidas aduanales tomadas por el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957). En 1953 la junta militar encabezada por Gustavo Rojas Pinilla, prohibió la importación de discos argentinos y mexicanos. La medida incentivó el nacimiento de la industria del disco en Colombia.²⁹⁴

²⁹¹ Castillo, Alirio, 2012.

²⁹² Idem.

²⁹³ Burgos, Alberto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁹⁴ Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Si bien, muchos de los sellos discográficos más importantes de Colombia iniciaron funciones antes de que Gustavo Rojas Pinilla asumiera la presidencia de la nación cafetalera, fue con el referido mandatario que se logró detonar la industria colombiana del disco. La prohibición de importaciones de música procedente de México y de Argentina, que impuso la junta militar, dejó el control de la producción de discos a la naciente industria fonográfica colombiana.²⁹⁵ Antes de la reforma fiscal de 1953, los sellos colombianos eran intermediarios que percibían un porcentaje mínimo de las ganancias. Después de la modificación comercial, los sellos discográficos afincados en Antioquia pasaron de ser distribuidores a productores. Había un mercado dispuesto a seguir consumiendo músicas mexicanas, y al no poder disponer de ella debido a la prohibición impuesta, los sellos fonográficos de Antioquia comenzaron a suplir con artistas nacionales el hueco existente. Así fue como nació la industria fonográfica colombiana.²⁹⁶

Gracias al nacimiento de la industria discográfica colombiana, a partir de la década de 1950, duetos femeninos de música de carrilera como Las Trigueñitas y como Las Estrellitas, pudieron grabar. Las integrantes de estos duetos no ejecutaban ningún instrumento, sin embargo siempre se hicieron acompañar por un conjunto norteño colombianizado que generalmente estaba constituido por un acordeón tipo piano y por una o dos guitarras. Como en esos años era mal visto que los duetos femeninos de música de carrilera se presentaran en vivo; sus integrantes, junto con los músicos norteños que acompañaban sus grabaciones, permanecieron en el anonimato. Fue en la década de 1970, cuando se volvió común que los duetos femeninos de música de carrilera, junto a sus músicos norteños, se presentaran en vivo en estaderos y fondas camineras.²⁹⁷

Si los duetos femeninos de música de carrilera comenzaron a mostrarse en público durante la década de 1970, se debió a los incentivos económicos que recibieron de los esmeralderos y del narcotráfico. Si durante la década de 1950 los sellos discográficos de Medellín fueron los responsables de grabar a los duetos femeninos de música de carrilera, en la década de 1970 los esmeralderos y el narcotráfico estuvieron detrás de sus

²⁹⁵Peláez, Oscar [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

²⁹⁶Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Algo similar ocurrió en Chile, 23 años después, con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

²⁹⁷Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

presentaciones en vivo. Los duetos femeninos de música de carrilera, son importantes porque a través de ellos la música norteña hecha por colombianos, comenzó a figurar en la esfera pública.²⁹⁸

Existe un consenso en Colombia respecto a la importancia histórica de Las Hermanitas Calle; para muchos, el dueto femenino de música de carrilera más importante de la historia. Durante el mes de enero del 2014 tuve la oportunidad de entrevistar a Fabiola Calle, miembro fundador del multipremiado dueto de música de carrilera. Las Hermanitas Calle, como lo detalló el productor de Corridos Prohibidos, son trascendentales para explicar los vínculos tejidos entre la música norteña, los esmeralderos y el narcotráfico. Fabiola Calle tuvo la gentileza de prestarme algunos recortes de periódico en los que se relatan sus éxitos. Fechado en 1990, es decir en la plenitud de su carrera, uno de los retazos habla de la importancia de los estaderos para la historia del dueto carrilero, de las plazas de toros y de lo polisémico que resulta el término “guasca”, siempre asociado con músicas campesinas:

Aunque su fuerte es la música de carrilera, Nelly y Fabiola Calle interpretan cualquier clase de música y tienen un repertorio de más de 300 canciones. No han pensado en cambiar de estilo.²⁹⁹Fabiola, Nelly, y su representante artístico, Jorge Hernán Ochoa, no dudan en afirmar que ellas han inaugurado todos los estaderos de Medellín, pero hoy en día no se presentan en cualquier lugar. Prefieren las actuaciones personales en sitios que albergan mucha gente, como las plazas de toros y los coliseos, porque allí pueden cantar a todo el pueblo. Por esta época se consideran el espectáculo más costoso de Medellín, pero opinan que se lo han ganado a fuerza de trabajo. Un trabajo que ya conquistó la Costa Atlántica, el Valle y Boyacá. En Boyacá les soltaban globos, gallos y lanzaban voladores al aire en sus actuaciones. Ya no cantan con ayuda de simples parlantes parroquiales sino que viajan con su propio sistema de amplificación. A veces graban con mariachi o con grupo norteño. En vivo, siempre las acompañan Los Ases del Recuerdo. No desprecian la música guasca colombiana (Jorge Velosa), pues la consideran hermana de la que ellas interpretan, aunque un poco más regional yailable. La cuchilla es una canción mexicana, los arreglos son de un colombiano y las regalías las recibe un grupo musical de Bogotá. Hasta hace poco no habían actuado en televisión, pero en cuestión de meses han sido invitadas especiales de tres programas. Ecuador, Venezuela y Estados Unidos disfrutaron con sus actuaciones. Anoche, en un centro nocturno de la ciudad, recibieron un disco de oro por el éxito en las ventas.³⁰⁰

²⁹⁸Idem.

²⁹⁹

³⁰⁰“Las Hermanitas Calle y su Cuchilla”, en *El Colombiano*, Medellín, 20 de diciembre, 1990.

Originaria de Medellín, la Banda Norteña es dirigida por Oscar David, su fundador. Adscrito a la tradición de las bandas papayeras, Oscar David empezó tocando los platillos a los 10 años de edad, siguió con la trompeta a los 18 años, y formalizó ante la Cámara de Comercio de Colombia, a su Banda Norteña, en el 2005. Dijo que decidió especializarse en música norteña porque “gusta mucho en Colombia”;³⁰¹ además de afirmar que sueña con llegar a México porque “es el país de los artistas”. Al hacer “música que viene de México”,³⁰² su intención es poder competir por un lugar en el mercado mexicano. La Banda Norteña es una agrupación que en la actualidad trabaja todos los jueves por la noche, en el Bar Colón de Medellín, sitio donde obtienen contratos para laborar en fincas de Antioquia.

Justamente, fue en el Bar Colón de Medellín, donde entrevisté a Oscar David. En el desarrollo de su actuación, pude constatar que divide su *show* en dos bloques: el primero basado en repertorio acompañado por una vihuela, una trompeta y un requinto, mientras que en el segundo se hizo conducir por un bajo quinto y por un acordeón piano. Esto significa que en la primera parte, la Banda Norteña cantó música de despecho, y en la segunda música norteña. De acuerdo con Oscar David, la diferencia principal entre la música de carrilera y la música de despecho “es que la primera es interpretada por mujeres y la segunda por hombres”.³⁰³ En todo caso las dos están emparentadas con la norteña.

Según Oscar David, de la Banda Norteña, es en el Centro Histórico de Medellín donde se concentran los negocios que albergan presentaciones de grupos norteños. Además del Bar Colón, Billares Macarena es uno de los sitios que de jueves a domingo ofrece conciertos nocturnos de música norteña. Durante las actuaciones de la Banda Norteña en estos espacios, interpretan cumbias, música parrandera, canciones rancheras, boleros y corridos. Hablando de música norteña, Oscar David afirmó que el grueso de su repertorio está fundamentado en corridos de Los Tigres del Norte y de Los Tucanes de Tijuana.³⁰⁴

Amén de haber trabajado en Santander, Villavicencio, Tunja, Bucaramanga, Cali y Bogotá, la Banda Norteña se ha presentado de forma recurrente en Ecuador. En el 2012 la Banda Norteña actuó, al lado del solista Pipe Bueno, en Ecuador. Al siguiente año fueron contratados por la municipalidad de Puerto Viejo. “Ecuador es un mercado joven y atractivo

³⁰¹David, Oscar [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁰²Idem.

³⁰³Idem.

³⁰⁴Idem.

para los intérpretes de música norteña hecha en Colombia”,³⁰⁵ dijo Oscar David. Para julio del 2015, la Banda Norteña tiene programada una gira por el estado de Florida, Estados Unidos. El sueño de Oscar David es radicarse en México junto a los músicos de la Banda Norteña.³⁰⁶

Conclusiones

Durante la década de 1980, caracterizada por el tráfico de esmeraldas y por el auge del narcotráfico, hubo artistas mexicanos como Antonio Aguilar Barraza y como Cornelio Reyna Cisneros, que fueron contratados con recurrencia para trabajar en fiestas privadas, realizadas en fincas de Antioquia, de Cundinamarca, de Santander y del Meta. Si la presencia de Cornelio Reyna Cisneros en Colombia se volvió reiterada durante la década de 1980, fue gracias a los excedentes económicos que la industria del narcotráfico produjo.

Desde varias aristas, la historia de la música norteña en Colombia, sobre todo a partir de 1970, está ligada con el tráfico de esmeraldas y con el narcotráfico. El dinero obtenido de negocios ilícitos, ha sido crucial en la difusión de la música norteña en Colombia. Luego entonces, no debe extrañarnos que en la actualidad, sea el corrido de narcotráfico, sinónimo de música norteña en Colombia. Música norteña, tráfico de esmeraldas y narcóticos, van de la mano en Colombia. El fenómeno de la droga debe entenderse como un negocio transnacional y a la música norteña como una mercancía cultural que forma parte de la cotidianeidad de mafiosos colombianos que se dedican al tráfico de la cocaína.

Las formas de migración musical entre México y Colombia, durante las décadas de 1950 y 1960, se transformaron a mediados de 1970, consecuencia del narcotráfico. Los nexos surgidos entre grupos criminales de México y Colombia en la década de 1970, reorientaron las formas en que la norteña migró a Colombia. La presencia de la música norteña en Colombia, a partir de la década de 1970, está relacionada con el narcotráfico, por eso no sorprende que en la actualidad los corridos prohibidos sean sinónimo de música norteña.

Aunque en las décadas de 1950, 1960 y principios de 1970, figuraron en Antioquia algunos conjuntos de música norteña integrados por colombianos, la música de estas organizaciones instrumentistas estaba destinada para el consumo regional. La masificación de la música norteña en zonas como los Llanos y como el Pacífico colombiano, se explica en

³⁰⁵Idem.

³⁰⁶Idem.

el auge de los Corridos Prohibidos de Alirio Castillo, a partir de 1997. Los Corridos Prohibidos buscan retratar la historia reciente de Colombia, misma que está ligada con la violencia y con sus actores sociales: paramilitares, FARC, esmeralderos y narcotraficantes.

No hay duda que La banda del carro rojo, corrido del duranguense Paulino Vargas Jiménez, interpretado y grabado por Las Hermanitas Calle de Colombia en la década de 1980, marcó el inicio de una nueva época para la música norteña en este país sudamericano. El éxito comercial de los llamados Corridos Prohibidos de Alirio Castillo es comprensible si analizamos la situación social de Colombia. El corrido mexicano, adaptado a la realidad colombiana, se convirtió en el vehículo perfecto para narrar la historia reciente de este pueblo latinoamericano. Fue precisamente entre los grupos más afectados por la violencia donde la música norteña, a través de los Corridos Prohibidos, encontró mayor aceptación y difusión. Un alto número de desplazados se focalizaron en el sur de Bogotá, espacio donde se encuentran los estudios de grabación, los hogares de la mayoría de los intérpretes norteños y el grueso de la población bogotana que consume los Corridos Prohibidos.

CAPÍTULO V

BOLIVIA

Para estudiar el fenómeno de la música norteña en Bolivia es necesario comprender la segregación racial que existe en esta nación latinoamericana. Desde que pisas territorio boliviano te percatas que su cotidianeidad está dividida en collas y en cambas. Colla se desprende del nombre que usaban los Incas para nombrar a la gente de su imperio (Collao); es un término que cataloga a las personas como “indios”. Camba se aplica a los descendientes de europeos. Es decir, los collas son los indígenas y los cambas son los mestizos. Ambos términos son peyorativos, y desde que Evo Morales asumió la presidencia de la república de Bolivia, su uso se considera altamente ofensivo y discriminatorio.

Atendiendo a la división geográfica de Bolivia, los collas se localizan en el occidente (La Paz, Sucre, Potosí, Tarija, Oruro, Chuquisaca y Cochabamba) y los cambas en el oriente (Pando, Beni y Santa Cruz). Los collas se ubican en la región andina boliviana, desde donde se posicionó el nacionalismo musical boliviano; mientras que los cambas pueblan el oriente

boliviano y tienen como frontera a Brasil. El epicentro de las músicas mexicanas, incluida la norteña, se focaliza con los cambas, “quizás por su estilo de vida. En la región andina no encontrarás ranchos, ni cactus; en los Andes todo es frío y sin vegetación”.³⁰⁷

El Departamento de Santa Cruz pertenece al oriente boliviano, lo que significa que es zona camba. Santa Cruz se divide en 15 provincias, entre las que se contabilizan Vallegrande, Florida y Caballero, conocidas como Los Valles Cruceños. Los nacidos en Vallegrande aseveran ser descendientes de mexicanos porque “durante la Colonia hubo mexicanos que se quedaron a vivir entre nosotros. Cuando Vallegrande era un punto económico de importancia, mineros mexicanos viajaron desde México a trabajar aquí, a Bolivia”.³⁰⁸ La ciudad de Santa Cruz es la capital económica y Vallegrande es la matriz cultural del oriente boliviano. Santa Cruz de la Sierra es el Departamento que más dinero aporta al producto interno bruto boliviano, circunstancia que ha generado conflictos políticos con La Paz.

El trabajo de campo con el que pude construir estas cuartillas, se desprende de una estancia de investigación en la región camba boliviana durante los meses de octubre, noviembre y diciembre del 2012. Conocer a Javier Siles en Samaipata fue determinante; gracias a él pude desgajar el fenómeno de la música norteña en Bolivia. Por Javier Siles me enteré que aunque el vallegrandino vive en la región camba, se reconoce así mismo como cruceño. Esto nos lleva a plantear que las músicas mexicanas son de los cambas y de los vallegrandinos. Topográficamente, Vallegrande es la zona alta y Santa Cruz la región baja del oriente boliviano. Por supuesto que la asimilación de la música norteña en la región camba, no cancela que los collas de occidente, también disfruten de las músicas mexicanas.

Colonialismo interno

De acuerdo con Rodolfo Stavenhagen, el colonialismo interno surgió como un intento por explicar el abuso a los grupos étnicos americanos.³⁰⁹ El colonialismo interno tiene que ver con la opresión étnica y con la discriminación racial capitalista.³¹⁰ Explica la sujeción social de

³⁰⁷Arteaga, Eusebio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁰⁸Idem.

³⁰⁹Stavenhagen, Rodolfo, “La sociedad plural en América Latina”, en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 10, número 1, México, El Colegio de México, enero-febrero, 1974, p.8.

³¹⁰De la Peña, Sergio, “Contradicciones y relaciones de dominación en el capitalismo”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 44, número 3, México, UNAM, julio-septiembre, 1982, p.783.

grupos étnicos, en un mismo territorio, por parte de la población mestiza.³¹¹El colonialismo interno está hermanado con la teoría de la dependencia, pues la explotación étnica, siempre se genera del centro hacia la periferia.³¹²Morse Richard, opina que el colonialismo interno es una teoría retomada del escenario internacional, aplicada al estudio de realidades intranacionales, para explicar el despojo capitalista.³¹³El colonialismo interno sostiene que las ciudades son puntos de dominación colonial, que someten al resto a una satelización y explotación capitalista. Esto ocurre debido a la concentración de las inversiones en las metrópolis nacionales y al control político de las regiones satélites”.³¹⁴

En Bolivia, la música norteña responde a una sociedad polarizada. Una burguesía que reniega de su historia indígena, un presidente radicalizado y una región separatista que encontró en México, su tutor cultural. Los mediatizados³¹⁵ciudadanos del oriente boliviano, miran a México a través de la estandarización³¹⁶cultural que propone Televisa. En el oriente boliviano, ha sido la industria del entretenimiento mexicano la proveedora de héroes populares. Gracias a los medios de comunicación de masas, los bolivianos han tenido la posibilidad de acceder a un contenido cultural mercantilizado que no requiere de mucha instrucción académica para ser asimilado.³¹⁷Sabemos que los contenidos divulgados por los medios masivos de comunicación, responden a una estrategia integracionista de mercados.³¹⁸Se trata de hacer digerible la cultura, para divertir y entretener a las masas.

La realidad estudiada por un servidor, fue la mestiza. Jamás estuve en contacto con pobladores indígenas, ni con campesinos; siempre fueron blancos urbanizados mis fuentes consultadas. Esto, por supuesto, no fue algo premeditado de mi parte. Las características sociales del mismo tema investigado, me llevaron a las fuentes. Siendo honesto, mientras desarrollé mi trabajo de campo, no me percaté de la nula existencia de fuentes indígenas y campesinas que ayudaran a entender el fenómeno de la música norteña en Bolivia. Fue luego de analizar los resultados de la estancia de investigación que concluí que la música norteña en Bolivia, así como el mariachi nacionalista, pertenece a los cambas, es decir, a los

³¹¹Ibid, p.786.

³¹²Morse, Richard, “Primacía, regionalización, dependencia: enfoques sobre las ciudades latinoamericanas en el desarrollo nacional”, en *Desarrollo Económico*, vol. 11, número 41, Buenos Aires, abril-junio, 1971, p.55.

³¹³Ibid, p.74.

³¹⁴Ibid, p.74.

³¹⁵Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p.207.

³¹⁶Ibid, p.194.

³¹⁷Idem.

³¹⁸Ibid, p.203.

mestizos, a los capitalistas, a los colonizadores internos, al centro no a la periferia. Los resultados obtenidos en Bolivia son opuestos a los hallazgos ubicados en Chile y en Colombia, donde la música norteña está asociada con las regiones periféricas.

Los cambas eligieron a las músicas mexicanas para que los representen; seguramente porque en las músicas andinas bolivianas predomina lo indígena, valores contrarios a sus intereses. Más allá del racismo que esta elección significa, debemos concentrarnos en la hegemonía mediática de la nación azteca y en la imagen de México como un país culturalmente superior. México es un país que encarna las aspiraciones existenciales de Latinoamérica. Las élites bolivianas anhelan vivir en México, no en Europa, ni en los Estados Unidos de Norteamérica, como sí sucede con las burguesías chilena y colombiana.

El cine mexicano fue llevado por los estadounidenses

A propósito de colonialismo, diferentes personas que entrevisté durante mi estadía en Bolivia, comparten una misma visión sobre la llegada de México a territorio boliviano: el cine mexicano, junto a sus músicas, arribaron de la mano de la Bolivian Gulf Company, una empresa de capital estadounidense, en 1943.³¹⁹La memoria colectiva dice que primero colocaron películas en inglés, pero al no ser entendidas por el grueso de la población, los ingenieros norteamericanos optaron por proyectar cutículas mexicanas, “las únicas en español que se producían por esos años”.³²⁰Los orígenes del cine mexicano en Bolivia, tienen que ver con el divertimento de los obreros. La carretera que conectó al oriente con el occidente boliviano, fue el detonante económico que masificó al cine mexicano en Bolivia.

Por supuesto que no sólo el cine y las músicas mexicanas se propagaron en Bolivia gracias al papel del emporio norteamericano, también repertorio estadounidense como Jambalaya fue incorporado al ambiente sonoro boliviano. Pedro Vargas, líder-fundador del grupo México Chico, aseguró que durante sus inicios como artista en la década de 1960, tradujo canciones del inglés y las interpretó en español. Los inicios del cine mexicano, y por lo tanto de las músicas mexicanas en Bolivia, le deben mucho a la Bolivian Gulf Company,

³¹⁹En 1943 la Bolivian Gulf Company, inició la construcción de la carretera Cochabamba-Santa Cruz, con el objetivo de comunicar al occidente con el oriente boliviano. La empresa que se encargó de la obra era de capital estadounidense. El proyecto culminó en 1957. La Bolivian Gulf Company fue nacionalizada en 1969. (http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html; acceso: 2 de octubre del 2014)

³²⁰Vargas, Pedro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

una firma de capital estadounidense. Como es natural, el bienestar económico que generó la construcción de la carretera Santa Cruz-Cochabamba, incentivó migraciones, las que ayudarían a explicar la propagación del gusto por la cultura mexicana en la región camba.

Para 1960, como lo explicó Lucio Arteaga Cabrera, el cine mexicano viajó por la ruralidad boliviana a través de carros parlantes que se apoyaron en carretas y en mantas blancas para proyectar películas mexicanas en las plazas de los pueblos. Estas proyecciones eran los viernes, los sábados y los domingos por las noches. Bolivianos como Javier Siles consideran que la aceptación del cine mexicano también pasó por las semejanzas entre el paisaje vallegrandino y el difundido por el cine mexicano. Como está demostrado en los capítulos sobre Colombia y sobre Chile, el fenómeno es replicado en estas latitudes latinoamericanas: si Bolivia tiene a Vallegrande, Colombia presume a Corrales y Chile a Til Til. Es un problema de construcción de imaginarios que tiene como eje al discurso cinematográfico.

La realidad rural latinoamericana fue retratada por el cine mexicano desde la primera mitad del siglo XX. En la actualidad, telenovelas producidas por Televisa, por TV Azteca, por HBO Latino y por Univisión de Miami, han ocupado los espacios que el cine mexicano dejó vacantes en Bolivia. No en la misma proporción, ni con la misma calidad artística, pero las telenovelas siguen difundiendo a las músicas mexicanas. Hoy, además de la televisión comercial, los principales canales a través de los cuales, películas del nuevo cine mexicano, se comercializan en Bolivia, son la piratería y las plataformas digitales.³²¹

Es posible que la cultura mexicana haya entrado con fuerza en los valles cruceños, porque fue una región autoexcluida del proyecto nacionalista de 1950.³²² En esa década, el Estado boliviano buscó construir una identidad nacional en estricta relación con los andes.³²³ El oriente boliviano se negó a participar del nacionalismo indígena que se construía; en su lugar abrazó a las músicas mexicanas. En la década de 1980, la música boliviana fue re promovida en el oriente, sin el éxito deseado.³²⁴ La intención del Estado era que Bolivia asumiera una identidad andina, pero esto no fue posible por lo armonizado que están los

³²¹ Recuerdo haber comprado La Estampa del Escorpión el domingo 6 de diciembre del 2012 en uno de los corredores del mercado de Samaipata; un filme protagonizado por Los Huracanes del Norte.

³²² Arteaga, Lucio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³²³ Idem.

³²⁴ Idem.

bolivianos de la región oriental, con México. Las palabras de Lucio Arteaga, locutor de Radio Yaguarí, condensan el sentimiento: “en las escuelas se promueve la música boliviana, pero cuando llegas a tu casa, escuchas solamente música mexicana”.³²⁵

Durante la década de 1950, existió un proceso migratorio que llevó a miles de vallegrandinos a Santa Cruz de la Sierra, la urbe del oriente boliviano. Fundamentalmente, los habitantes de los valles cruceños emigraron a Santa Cruz de la Sierra por incentivos laborales.³²⁶Vallegrande es reconocida como la capital musical del oriente boliviano, razón por la cual, no sorprende que un número cuantioso de mariachis nacionalistas (los que usan trompeta), radicados en Santa Cruz de la Sierra, hayan nacido en los valles cruceños. “El vallegrandino es un hombre que siempre tuvo caballos y que se viste como mexicano con atuendo de charro, pistola y todo lo requerido para ser como un mexicano”,³²⁷ me dijo Tiburcio Ramírez, un taxista que me transportó de Samaipata a la ciudad de Vallegrande.

Daniel Arteaga Farell, radialista de Santa Cruz de la Sierra, destacó en la difusión y en la promoción de las músicas mexicanas en Bolivia, desde 1956, cuando fundó Radio Grigota AM. Dentro de su palmarés, está el haber creado, en la década de 1960, dos cines en Santa Cruz, pensados y ejecutados para proyectar únicamente filmes mexicanos. Gracias a la labor de Daniel Arteaga Farell, artistas mexicanos como Miguel Aceves Mejía, Álvaro Zermeno, Pepe Infante, Jorge Valente y el protagonista de la radionovela Chucho el roto, pudieron trabajar en el auditorio propiedad de Radio Grigota AM. Su hijo, Eusebio Arteaga rememora aquella tarde de 1968 cuando “Miguel Aceves Mejía hizo su entrada triunfal a Santa Cruz de la Sierra, montando un caballo blanco que fue traído desde México”.³²⁸

Un visionario adelantado a su tiempo, Daniel Arteaga Farell fue el primero en difundir 24 horas ininterrumpidas de cine mexicano en una frecuencia televisiva concesionada por el Estado boliviano en la década de 1980. El trabajo iniciado por Daniel Arteaga ha sido

³²⁵Idem.

³²⁶Los 50s fue una época que coincidió con el auge de los flujos migratorios del campo a la ciudad en prácticamente toda América Latina.

³²⁷Ramírez, Tiburcio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Fernando Aguilar, vendedor de discos en Samaipata, aseguró que “fueron los vallunos quienes transportaron el fervor por la Virgen de Guadalupe a Santa Cruz de la Sierra”, lo que situaría la presencia cultural mexicana en terrenos del catolicismo. Aguilar, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³²⁸Arteaga, Eusebio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

retomado por Percy Velásquez Cacique, productor y conductor del espacio televisivo bautizado como El Tequilazo, transmitido por los canales 11, 15, 18 y 57 de Santa Cruz. Al ser un programa de humor, Percy Velásquez Cacique promueve concursos con la intención de encontrar a los dobles de Vicente Fernández, de José Alfredo Jiménez, de Antonio Aguilar, de Los Tigres del Norte, del Grupo Bryndis y de Bronco. “La idea es demostrar que hablamos el mismo idioma que los mexicanos, que tenemos el mismo acento, que físicamente somos parecidos, y que aunque guaraníes, tenemos mucho de los aztecas”.³²⁹

Los comunicadores

Javier Siles Valladares

Javier Siles Valladares nació el 16 de junio de 1977, en Samaipata. Hijo de padre cochabambino y de madre valluna, comenzó a transitar los senderos de la comunicación en 1996, cuando se integró como locutor de Radio Grigota. En esta radio permaneció tres años como locutor del espacio, Música del acervo popular mexicano.³³⁰ Desde el 2004, año de su inauguración, Siles Valladares es el responsable de la programación de Radio del Fuerte, en Samaipata; para lograrlo se apoya en internet, en la piratería y en los coleccionistas.³³¹

Javier Siles expresó que su amor por las músicas mexicanas es herencia de sus padres, quienes todas las mañanas acostumbran sintonizar canciones mexicanas. El fervor de Siles Valladares por México es tanto que incluso afirmó dar seguimiento a las peleas de box pues considera que los pugilistas mexicanos son de nivel mundial. “Jamás se me olvidará la noche de diciembre del 2012, cuando Juan Manuel Márquez noqueó a Manny Pacquiao”.³³² Cuando adolescente, Siles Valladares se juntaba con vecinos a escuchar música de Los Panchos, de Los Caifanes y hasta de Los Temerarios interpretando a Vicente Fernández.

Percy Velásquez Cacique

³²⁹Velásquez, Percy [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³³⁰La primera radio que existió en Samaipata se llamó Florida (onda corta), ideada por Lorgio Camacho y por Andrés Coronado. Radio Florida estuvo vigente durante la década de 1980.

Siles, Javier [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³³¹Idem.

³³²Idem.

Percy Velázquez Cacique es el titular del programa radiofónico El Tequilazo, transmitido por Radio La Tremenda de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Tras 20 años produciendo y conduciendo El Tequilazo, Percy Velázquez dijo haber llegado al mundo de la comunicación por invitación de un amigo boliviano que estudió en México. En sus inicios, el programa se llamó Desde México con todo, fue transmitido por Radio Horizonte. Luego, al ser invitado por La Tremenda, en 1995, se vio obligado a cambiarle el nombre al programa por disposiciones legales. Así nació El Tequilazo. En la actualidad el programa se transmite de lunes a viernes, de 1 a 4 de la tarde. Colaboran en el espacio Fernanda Martínez Ayala “La Malagueña” y Rolando Serrano Mancilla “El Capulina”.³³³

Percy Velázquez Cacique afirmó que las músicas mexicanas son comerciales, por lo tanto, rentables si de conseguir patrocinadores se trata. Velázquez Cacique ponderó que México es un creador de artistas y que “lo hecho jamás pasará de moda en Bolivia”.³³⁴El éxito de los programas radiofónicos sobre músicas mexicanas es tanto, que muchos de sus locutores imitan el acento mexicano, “porque entre más originales suenen, más prestigiosos son”.³³⁵Las músicas mexicanas en Bolivia, incluida la norteña, son altamente lucrativas, circunstancia que lleva el fenómeno a un plano comercial, lejos de lo emotivo y lo pasional.

La competencia por el auditorio también se libra en la rapidez con la que los productores y locutores se allegan las novedades musicales generadas en México. Los más beneficiados por esta competencia son propuestas como Los Tigres del Norte, El Gigante de América y Los Temerarios, es decir los gruperos. “El boliviano gusta demasiado de la música suave como las románticas gruperas, que para nosotros viene siendo la norteña”.³³⁶Para estar al día con las músicas mexicanas el internet es fundamental, así como los viajes de bolivianos a México, quienes cumplen con encargos que locutores como Percy Velázquez hacen.³³⁷

La mayor dificultad ha venido cuando comunicadores como Percy Velázquez Cacique han tratado de producir especiales televisivos sobre música grupera. Ni con el financiamiento de la distribuidora José Cuervo de Santa Cruz han podido echar a andar sus programas. La

³³³Velázquez, Percy, 2012.

³³⁴Idem.

³³⁵Ramírez, Tiburcio, 2012.

³³⁶Martínez, Fernanda [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³³⁷Velázquez, Percy, 2012.

dificultad, según Fernanda Martínez Ayala, es que los especiales televisivos de música grupera son monopolizados en Bolivia por canales privados, casi todos propiedad de Televisa.³³⁸ En su desesperación llegaron a grabar presentaciones de artistas mexicanos que transitan por el programa Sábado Gigante del comunicador chileno, Mario Luis Kreutzberger Blumenfeld, para luego transmitirlos en la televisión abierta de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. “Las personas que siguen nuestros programas demandan videos de música grupera porque responden a una generación marcada por las telenovelas mexicanas y por los charros como Vicente y Pedro Fernández”,³³⁹ según Percy Velázquez.

Daniel Eusebio Arteaga Barba

Daniel Eusebio Arteaga Barba nació el 9 de diciembre de 1954. A los 15 años comenzó como relator deportivo y el 29 de noviembre de 1975, a las 11 de la mañana, inauguró Grigota FM. Oficialmente, Radio Grigota AM inició transmisiones el 16 de junio de 1956. Desde entonces y hasta la década de 1980, amplitud modulada estaba diseñada para transmitir noticias, espacios hablados y bastante publicidad; mientras que la frecuencia modulada estaba concebida como un espacio musical, con publicidad mínima transmitida.³⁴⁰ Amplitud modulada fue muy importante para Radio Grigota porque durante la década de 1960, hizo llegar la música mexicana a sitios tan lejanos como Finlandia, gracias a que su espectro radial no estaba saturado como sí pasa en la actualidad.³⁴¹

Amplitud modulada se dividía en onda media y en onda corta, la primera ofrecía una cobertura local y la segunda brindaba un revestimiento internacional. Era la onda corta la seleccionada para enviar mensajes a comunidades alejadas de Santa Cruz. La radio fue importante porque comunicó decesos, discursos presidenciales y desastres naturales. Desde sus inicios, y con la ayuda de técnicos estadounidenses, Grigota AM difundió músicas mexicanas a través de la onda media y también de la onda corta. “La canción que inauguró Radio Grigota fue mexicana. Elegimos un tema de tu país porque México posee algo que las otras músicas no tienen y porque las historias que se narran también son nuestras”.³⁴²

³³⁸Martínez, Fernanda.

³³⁹Velázquez, Percy.

³⁴⁰Arteaga, Eusebio, 2012.

AM tiene una modulación vertical y FM presume de una modulación horizontal.

³⁴¹Idem.

³⁴²Idem.

Aunque lo cuestioné sobre las características que hacen diferente y superior a las músicas mexicanas respecto a sus homólogas latinoamericanas, Eusebio Arteaga no supo responder. Decidí presentar el enunciado porque ayuda a ejemplificar la visión colonizada de las fuentes consultadas en el oriente boliviano.

Los Arteaga son importantes para la historia de la radio y para la divulgación de las músicas mexicanas en Bolivia. Hasta finales de la década de 1960, los Arteaga viajaron a La Paz donde compraban las músicas mexicanas que reproducían en sus espacios radiofónicos. Esto cambió cuando hicieron su primer viaje a México, en 1970. Una vez en la Ciudad de México, se hospedaron cerca de Garibaldi y aprovecharon su estancia para comprar sombreros, vestimentas e instrumentos musicales, que luego usaron para ataviar a los aficionados bolivianos que cantaron músicas mexicanas en los programas de Grigota.³⁴³

El viaje de 1970 también fue importante para los Arteaga, porque conocieron a la familia Azcárraga y a productores de radionovelas. Gracias al mundial de México 1970, Eusebio Arteaga Barba adquirió los derechos para transmitir en Bolivia las radionovelas Kalimán, Infierno verde y Chucho el roto. Al regresar de su experiencia mundialista, los Arteaga integraron con músicos militares al Mariachi Nacional Azteca (hoy Mariachi Santa Cruz) y al Mariachi Camba de Mario Alpire Suárez, en 1971. Gracias a los Arteaga, hoy existe La Plaza del Mariachi en el primer anillo vial de la ciudad de Santa Cruz, Bolivia.³⁴⁴

En pleno 2014, Radio Grigota transmite De siete a nueve y Amanecer ranchero, programas especializados en la difusión de músicas mexicanas. Como lo expresó Eusebio Arteaga, en Radio Grigota se toca todo tipo de música mexicana, incluido Bronco, Carro Show, Campeche Show y Paco Barrón.³⁴⁵ Al ser una familia cristiana, los Arteaga le han dado cabida a la música hecha por evangélicos mexicanos, sobre todo a los talentos respaldados por el sello Garden Music. La difusión de música cristiana mexicana en el oriente boliviano, es un hecho que responde a los intereses personales de Eusebio Arteaga Barba.

El futuro de Radio Grigota es incierto. En el 2016, entrará en vigor una reforma federal que modificará por completo los derroteros de la radio en Bolivia. Con la nueva ley se pasará de 49 a 60 frecuencias radiofónicas, sin embargo, la iniciativa privada sólo tendrá acceso a 20 de ellas. “Evo Morales piensa en esta forma para que los indígenas y los campesinos puedan tener el control de la radio en Bolivia”.³⁴⁶ Esta es la razón que explica el creciente deseo de Daniel Eusebio Arteaga Barba por posicionar a Radio Grigota en internet.³⁴⁷

³⁴³Idem.

³⁴⁴Idem.

³⁴⁵Idem.

³⁴⁶Idem.

³⁴⁷Idem.

Lucio Arteaga Cabrera

Con 30 años en la comunicación, Lucio Arteaga Cabrera nació el 24 de febrero de 1952. Inició como periodista en 1976 y desde 1990 trabaja para Radio Yaguarí de Vallegrande, la más antigua de los valles cruceños. Fundada por el señor Polo Arteaga, en 1963, Radio Yaguarí pertenece a la Cooperativa Agropecuaria de Vallegrande. Lucio Arteaga Cabrera opinó que la influencia de México en Bolivia se debe a que “es una nación con más historia”, y a que ha contado con una vigorosa industria del entretenimiento.³⁴⁸ Arteaga Cabrera opinó que es durante carnaval, cuando mejor se puede estudiar la presencia de las músicas mexicanas en Bolivia y que la influencia de México es tal, que desde la década de 1980, la música vallegrandina le brindó un rol protagónico a la trompeta mariachera.

La de Lucio Arteaga Cabrera, es una perspectiva colonizada. Bolivia es un pueblo ancestral con una historia basta, única y profunda, que refuta las afirmaciones pasionales del entrevistado. Sí Lucio Arteaga Cabrera se expresa de manera desaforada sobre México, es porque se asume como camba, lo que implica un distanciamiento con la cosmovisión indígena. Las opiniones vertidas por Lucio Arteaga Cabrera, debemos tomarlas como subjetivas y emocionales. Puestas en el contexto social descrito, en las primeras páginas de este capítulo, las declaraciones de Lucio Arteaga Cabrera son entendibles y respetables. Cuando Lucio Arteaga Cabrera afirma que lo ideal es estudiar a las músicas mexicanas durante época de carnaval, está mostrando una visión comercial sobre ellas. Como me lo señaló Javier Siles Valladares, la temporada de carnaval está llena de turistas, de alcohol, de fiestas, y desde luego, de músicas mexicanas. En carnaval, las músicas mexicanas son un ingrediente más que divierte y entretiene a los visitantes bolivianos y extranjeros.³⁴⁹

Los intérpretes

México Chico

México Chico es el nombre de un proyecto familiar encabezado por Pedro Vargas, quien nació en Comarapa, Santa Cruz. El grupo se llama México Chico porque interpretan música mexicana y porque son originarios de la región de los valles cruceños, una zona que está asociada con México debido al parecido de sus paisajes con los mostrados por el cine

³⁴⁸Idem.

³⁴⁹Siles, Javier, 2012.

mexicano.³⁵⁰El líder de México Chico afirmó que muchos de los habitantes de los valles cruceños escuchan músicas mexicanas desde pequeños, razón por la cual es considerada como parte de su cultura. “A la música mexicana la llevamos en el corazón, en toda nuestra sangre”.³⁵¹Aunque México Chico inició en 1993 con Gonzalo Soto, Antonio Rosales y Pedro Vargas, grabó su primer disco hasta 1999. En la actualidad, Pedro Vargas se ocupa de seleccionar el repertorio a interpretar y con la ayuda de sus hijos, arregla la música para “tratar de cantar lo más parecido a los mexicanos, porque la música de México no es recta como a veces se piensa, la música mexicana está llena de cortes y de figuras melódicas”.³⁵²

La enunciación de Pedro Vargas sobre las músicas mexicanas es ambigua, por eso considero importante precisar que México Chico es una agrupación que fundamentalmente interpreta rancheras y corridos. Cuando el entrevistado habla de cortes y de figuras melódicas, no está pensando en tradiciones musicales antiguas de México, sino en géneros mediatizados que él conoció gracias al cine mexicano y que luego continuó disfrutando con la ayuda de Televisa y de sus ramificaciones y asociados comerciales. Para Pedro Vargas, igual que para todas las fuentes orales que consulté, el universo de las músicas mexicanas se restringe a géneros divulgados por los medios masivos de comunicación.

Las radionovelas

Como lo señalaron Eusebio Arteaga Barba y Lucio Arteaga Cabrera, desde la década de 1960, y hasta principios de 1990, las radionovelas mexicanas disfrutaron de un lugar privilegiado en el oriente boliviano. Radionovelas como Kalimán, Chucho el roto y Porfirio Cadena se volvieron populares en esta nación sudamericana con el respaldo de empresas como Radio Grigota de Santa Cruz y Radio Yaguarí de Vallegrande. El fenómeno de las radionovelas mexicanas llegó a La Paz, en la década de 1950, cuando radiodifusoras regionales como la XEFB produjeron El resucitado de Humberto Calderón, Los Garza González y El escándalo, con el patrocinio de Refrescos Bimbo y Leche de Magnesia Philips.³⁵³La XET sumó al acervo radionovelerio creaciones como La hipócrita y El secreto de

³⁵⁰Vargas, Pedro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁵¹Idem.

³⁵²Idem.

³⁵³*El Norte*, Monterrey, domingo 1 de enero, 1950.

la solterona, dos producciones de Rosendo Ocañas “El vate”. Éstas fueron sonorizadas por Rogelio González Treviño y protagonizadas por el cuadro escénico de la XET.³⁵⁴

Las radionovelas se convirtieron en un canal a través del cual las músicas mexicanas arribaron a Bolivia, desde 1950. Las producciones de empresas mexicanas como la XET eran tan bien producidas que incluso contaban con un teatro estudio donde se grabaron radionovelas como *La mucura*, *Madre mía* y *La morrocotuda*, “una serie de programas rancheros, con música de acordeón, huarachazo y polvadera”.³⁵⁵ Otras radionovelas consideradas por su escritor, como rurales o rancheras, fueron *Tres hombres malos* y *Eufemia*, “una historia donde un rancho terco zapatea por el amor de una rancherita”.³⁵⁶

La industria del entretenimiento mexicano ha dejado huella prácticamente, en toda América Latina. Muchas veces ignoradas, las radionovelas también forman parte de ese conglomerado cultural que ha hecho de México una de las naciones latinoamericanas más influyentes en el continente. Las radionovelas se unen al discurso cinematográfico y a las telenovelas. La música norteña, objeto de esta investigación, no sólo viajó a Bolivia en pastas y acetatos, también lo hizo incorporada en las radionovelas y en las telenovelas. Radionovelas como *Porfirio Cadena* tuvieron en la música norteña un aliado que las ayudó a posicionarse en el gusto del público. “Eran propuestas que trataban de reflejar problemas asociados a la década de 1950, como la ruralidad, como el bandidaje y como el machismo”.³⁵⁷ En radionovelas como *El ojo de vidrio*, las alusiones de sus personajes a la música norteña, fueron notorias, probablemente por la legitimación que Eulalio González “Piporro” consiguió para ella, cuando logró sacarla a cuadro en películas del cine mexicano.

La cotidianeidad

La visión que los radiodifusores cambas y vallegrandinos tienen sobre las músicas mexicanas es amplia e incluyente. Durante las semanas que estuve en Bolivia me percaté que entre la una y las cuatro de la tarde, numerosas frecuencias radiofónicas transmiten especiales. La Tremenda, la 94.9, la Oriental FM, Radio Líder y Radio Philips son algunas estaciones de Santa Cruz que dedican sus espacios diurnos a programas de músicas

³⁵⁴ *El Norte*, Monterrey, sábado 7 de enero, 1950.

³⁵⁵ *El Norte*, Monterrey, domingo 7 de mayo, 1950.

³⁵⁶ *El Norte*, Monterrey, martes 5 de agosto, 1952.

³⁵⁷ Blancarte, Alejandro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

mexicanas, en los que la norteña hace acto de presencia en voz de Los Tigres del Norte. En Bolivia puedes escuchar las composiciones de José Alfredo Jiménez en ritmo de bachata, las melodías de Javier Solís con acompañamiento tropical, temas de Marco Antonio Solís como Si no te hubieras ido, en la voz del dueto brasileño Bruno e Marrone, y Golpes en el corazón de Los Tigres del Norte, interpretado por el Grupo Milenio en ritmo de cumbia.

En Bolivia, el universo musical mexicano es diverso, puedes estar en un café disfrutando de Pepe Aguilar, de Alondra de la Parra, de Carlos Santana, del grupo Liberación, de Luis Miguel, de Ramón Ayala y de Alejandro Fernández, para luego tararear melodías de Camila, Belinda y del multipremiado dueto de música pop, Jesse and Joy. Los programas radiofónicos de músicas mexicanas transmitidos en el oriente boliviano, contemplan todos los géneros, todos los estilos, todas las épocas, todas las fusiones y todas las corrientes. En Bolivia, proyectos de origen chicano como Intocable, La Mafia, Los Palominos, Bobby Pulido y los Kumbia Kings, son catalogados como música grupera o música norteña.

Doblemente interesante resulta que una vez finalizados los especiales de músicas mexicanas, los temas que continúan llenando los cuadrantes siguen siendo aztecas. De acuerdo con el empresario radiofónico, Daniel Eusebio Arteaga Barba, el programar especiales de músicas mexicanas a la hora de la comida, está directamente relacionado con los ingresos generados por la publicidad, ya que “los programas de música mexicana son los que más dinero dejan”.³⁵⁸ Según Javier Siles, la hora de la comida es la de mayor audiencia en el oriente boliviano; hay tiempo para llamar a cabina y pedir canciones, para enviar mensajes y hasta para concursar.³⁵⁹ La hora de la comida se presta para tomar una siesta, mientras las ondas hertzianas acompañan a las familias bolivianas con temas mexicanos.

Las músicas mexicanas son tan rentables que duetos de música sertaneja brasileña como Bruno e Marrone y Marlon e Maicon han grabado canciones como Lloran las rosas (Choran as rosas) y Por amarte así (Por te amar assim); ambas interpretadas por el cantante mexicano, Cristian Valdez Castro, mejor conocido como Cristian Castro. El universo sonoro del oriente boliviano está cooptado por las músicas brasileñas y por las músicas mexicanas; la influencia de las primeras se entiende por la cercanía geográfica con Brasil.

³⁵⁸Arteaga, Eusebio, 2012.

³⁵⁹Siles, Javier, 2012.

Gracias al internet y a la existencia de canales especializados en música regional mexicana o música grupera, como Bandamax y Videorola, los señores de la locución en Bolivia pueden satisfacer las necesidades de sus radioescuchas. Debido a la inmediatez generada por el impacto social de los medios masivos de comunicación, se vuelve normal escuchar por las calles del oriente boliviano canciones de la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga como Te presumo, en versión cumbia, igual que recordar éxitos de grupos legendarios para la cumbia mexicana como Campeche Show, El Súper Show de los Vázquez y Chico Che.

En el oriente boliviano se escuchan todas las músicas que han sido comercializadas por la industria del entretenimiento mexicano. Se trata de un laboratorio donde las combinaciones musicales más insospechadas y nunca antes realizadas son posibles. Frecuencias antiguas y consolidadas como Grigota FM, Conexión, Radio Caliente, Panamericana, Florida y Radio Santa Cruz, presentan músicas mexicanas de 5 a 8 de la mañana, de lunes a domingo.³⁶⁰En Bolivia no domina un género musical mexicano, no hay un estilo que se imponga sobre el resto; se escuchan músicas mexicanas de distintas épocas y para todos los gustos, probablemente porque México ha tenido el control de la radio, del cine y ahora de la televisión latinoamericana. México ha sido una nación autosuficiente que produce a sus artistas y posee los medios masivos de comunicación para vendérselos a Latinoamérica.

En la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, es común encontrar señoras vendiendo tunas y samaipateños atendiendo puestos de tacos. Es fácil adquirir mole, chiles y frijoles enlatados en los súper mercados Carulla; además de tortillas de maíz Guadalajara hechas por manos bolivianas. Los propietarios de los *malls* Carulla son originarios de Santiago de Chile, situación que complejiza aún más el fenómeno de la difusión de la cultura mexicana en tierras sudamericanas. Santa Cruz se divide en anillos, el primero corresponde al centro histórico y en el segundo se ubican las oficinas de una veintena de mariachis integrados por músicos bolivianos. Siempre ha estado de moda beber tequila y hoy los Taxis Monterrey cobran fama por ser los más seguros, cómodos y baratos de Santa Cruz de la Sierra.

En la región camba boliviana está presente un estilo de vida rural que es compartido por México. Vallegrande es conocido al interior de Bolivia como México chico “por ser una

³⁶⁰Ramírez, Tiburcio, 2012.

zona que muestra paisajes como los de las películas de Vicente Fernández y Antonio Aguilar”.³⁶¹Javier Siles va más allá al afirmar que los apellidos Fernández y Aguilar están asociados con el mundo de las músicas mexicanas en Samaipata y en Vallegrande. Los andes bolivianos, insiste, no ofrecen esas postales mexicanizadas que ayudarían a entender el apasionamiento que los cambas y los vallegrandinos tienen por las músicas mexicanas.³⁶²

En el tiempo que estuve en Samaipata, registré la transmisión cotidiana en horario nocturno de La reina del sur, una producción con inversión estadounidense, mexicana y colombiana. A las 11 de la mañana, el canal de Samaipata transmitía La esclava Isaura, telenovela brasileña; La hija del mariachi pasaba a las cuatro de la tarde y La reina del sur sintonizaba a las nueve de la noche. El que personajes cinematográficos como Viruta, Capulina y La India María, guarden vigencia en el oriente boliviano, nos dice que los canales de intercambio cultural entre México y Bolivia no se quebrantaron. Esto se debe, a que las músicas mexicanas en Bolivia, nunca padecieron la intervención de dictaduras. “La música mexicana jamás ha sido prohibida”,³⁶³según Lucio Arteaga Cabrera, ni siquiera durante La Guerrilla de Ñancahuazú de Ernesto Che Guevara (1966 y 1967). En esos años la música vallegrandina sí fue censurada; sus intérpretes y simpatizantes torturados y muertos.

La norteña también llamada grupera

Aunque la Avenida Cañoto de Santa Cruz de la Sierra está llena de mariachis y que cada septiembre se realiza el Festival del Mariachi, la música grupera disfruta de un lugar de privilegio. Si bien en la actualidad el fenómeno de la música norteña comienza a asociarse con los Corridos Prohibidos colombianos, sobre todo por la numerosa migración de narcotraficantes cafetaleros a Santa Cruz, todavía no logran igualarse en importancia, ni en presencia, al movimiento grupero que encabeza Bronco El Gigante de América. Javier Siles Valladares opinó que es complicado que los bolivianos se interesen por los Corridos Prohibidos. “Ni en la década de 1970 que el narcotráfico estuvo tan fuerte en la región del Beni, cerca del Amazonas y Perú, consumimos esas historias”.³⁶⁴Es cierto que Radio Sudamericana de Santa Cruz programa algunos temas que hablan de drogas, interpretados

³⁶¹Siles, Javier.

³⁶²Idem.

³⁶³Arteaga, Lucio.

³⁶⁴Siles, Javier.

por Los Coyotes del Norte, una agrupación originaria del Beni, pero ello “no significa que los bolivianos nos identifiquemos con los Corridos Prohibidos colombianos”.³⁶⁵

Bolivia forma parte de un corredor musical sudamericano que hizo de la grupera su estandarte. Bolivia, Paraguay, Argentina y Perú, son cuatro naciones latinoamericanas que no ocultan su cariño por la música grupera. Al hablar de grupera, los habitantes del oriente boliviano están incorporando a la música norteña. Son dos agrupaciones las que lideran el fenómeno grupero en Bolivia: Los Tigres del Norte y Bronco El Gigante de América. Para los cambas del oriente boliviano, la música norteña es sinónimo de música grupera.

Conclusiones

La música norteña en Bolivia tiene que ver con estrategias mediáticas como el cine, como las radionovelas, como las telenovelas y como la música que viaja a través del internet. La respuesta para explicar el arraigo de la norteña en Bolivia, está en los medios de comunicación, desde el cine hasta las plataformas digitales surgidas en el siglo XXI. La música norteña cabe dentro de la música grupera. El uso de esta categoría de mercado por parte de los bolivianos, demuestra la importancia que sigue teniendo la industria del entretenimiento mexicano. En este proceso de transnacionalismo cultural, Televisa ha sido importante al estereotipar y mercantilizar músicas regionales como la norteña y como la banda sinaloense. Música grupera es un término pragmático que comercializa de manera global, una sumatoria de corrientes, de estilos y de géneros musicales, enmarcados en dinámicas capitalistas, fabricadas por la industria del entretenimiento mexicano.

Mariachis existen más de 80, sólo en Santa Cruz de la Sierra, pero son pocos los proyectos que cultivan la música norteña en Bolivia. Esto se debe a lo caro que son instrumentos como el acordeón y como el bajo sexto. Recordemos que Bolivia es uno de los países más pobres del continente americano. Los instrumentos propios de la música norteña no son tan fáciles de conseguir en Bolivia y sus precios suelen ser inalcanzables para la mayoría de los músicos. Acompañado por algunas organizaciones instrumentistas, México Chico es el grupo de música norteña interpretada por bolivianos, más emblemático del oriente. Si únicamente entrevisté al grupo México Chico, fue porque no me fue posible localizar más conjuntos de música norteña en el oriente boliviano. Filtrada por los medios, la música norteña en el oriente boliviano es consumida por miles de conglomerados humanos.

³⁶⁵Idem.

A diferencia de lo que sucede en Colombia y en Chile, en Bolivia no existe una industria discográfica nacional. Los bolivianos consumen al 100% la música nortea producida en México. Los canales a través de los cuales arriban las creaciones mexicanas son Bandamax de Televisa, Video Rola de Guadalajara, el *You Tube*, las radios por internet y los soportes virtuales para descargar música como Ares y Amazon. En Bolivia puedes escuchar en un mismo programa huapangos, corridos, rancheras y hasta cumbias mexicanizadas.

A principios de la década de 1990, el impacto en Bolivia de *Dos mujeres un camino*, telenovela producida por Emilio Larrosa y transmitida por Televisa, resultó definitivo para que en la actualidad, Bronco El Gigante de América, siga siendo uno de los dos referentes musicales que gobiernan los espacios sonoros de la nación coquera. Como lo señaló el locutor, Javier Siles Valladares: “dos mujeres un camino fue vista por todo el mundo, salías a la calle y sólo escuchabas canciones de Bronco, ibas a la escuela y todos los niños con fotos de Bronco; llegabas a la casa y tus familiares y vecinos no hacían otra cosa que hablar de la telenovela”.³⁶⁶No fueron solamente sus discos, sino también sus participaciones telenoveleras, las que inmortalizaron a Bronco entre los bolivianos.

El mismo Javier Siles recuerda que uno de los álbumes más escuchados de Bronco a principios de la década de 1990, fue Bronco 100% Norteño, una recopilación de éxitos que BMG Ariola, su disquera, realizó para su venta exclusiva en el sur de América. El cuarteto de Apodaca, Nuevo León, grabó 17 discos, de los cuales los más éxitos en Bolivia fueron Amigo Bronco y Salvaje y tierno, de acuerdo con el radialista Daniel Eusebio Arteaga Barba.³⁶⁷Los derroteros de la música nortea en Bolivia están marcados por Bronco y por Los Tigres del Norte, dos instituciones que en Bolivia son catalogadas como gruperas.

Si en Bolivia nombran a Bronco y a Los Tigres del Norte como gruperos, se debe al papel con el que juegan los medios de comunicación mexicanos. A Bolivia, los canales mexicanos llegan directos y sin filtros, lo que convierte a este país en una extensión de la nación mexicana. Bolivia está mimetizada con México, los programas que se producen en México se reproducen en Bolivia sin censura alguna. Si en Bolivia a la música nortea se le incluye en el mismo saco de la grupera, se debe a la influencia de los medios masivos de comunicación afincados en la Ciudad de México como Televisa y sus ramificaciones.

³⁶⁶Idem.

³⁶⁷Arteaga, Eusebio.

En Bolivia, igual que en Colombia y que en Chile, fue el cine mexicano quien sentó las bases para que hoy podamos estudiar la presencia de músicas como la norteña en Latinoamérica. La fórmula ha sido retomada por las telenovelas producidas por Televisa, por TV Azteca y por Univisión de Miami. Desde hace años es normal que artistas como Bronco, Vicente Fernández, la Banda El Recodo y Pedro Fernández, se valgan de las telenovelas para promocionarse a nivel continental. Me queda claro que durante la época de oro del cine mexicano la razón de este fenómeno tenía más que ver con la exaltación de un nacionalismo musical y menos con el impulso artístico de los cantantes de ranchero.

Aunque los corridos norteños suenan en las frecuencias radiofónicas del oriente boliviano, son las baladas románticas interpretadas por agrupaciones como Bronco y como Los Tigres del Norte, las que más se escuchan, si pensamos en los principales exponentes de la música norteña. El estiramiento y mutación de la norteña en grupera, tuvo lugar a principios de la década de 1990, con el apoyo de melodramas diseñados por Televisa como *Dos mujeres un camino* de Emilio Larrosa. De manera premeditada, el contenido de las telenovelas mexicanas fue asociado con las baladas románticas gruperas. Vendieron continentalmente un estilo que recicla géneros comerciales probados a nivel Latinoamérica como la cumbia colombiana, como la ranchera mexicana y como la balada argentina de la década de 1970. Aunque la música grupera retoma a la cumbia, no respeta su esencia, más bien alenta las melodías con el objetivo de presentar su repertorio de forma apacible. La grupera es una música que promueve la melancolía, el amor y el desamor; pocas veces incita la felicidad.

CAPÍTULO VI

CHILE

En la actualidad, Chile destaca como referente económico de Latinoamérica. Quizás por la imagen que el Estado chileno ha construido de su nación en el exterior, algunos mexicanos pensamos que es un país distante de las músicas mexicanas. Como demostraré en el

desarrollo de este capítulo, México es una de las culturas más presentes en la nación trasandina. Las siguientes cuartillas están construidas sobre el trabajo de campo que realicé en la zona central de Chile, y en algunos pueblos del sur, durante el 2012 y el 2013. En el norte chileno me fue imposible hacer trabajo de campo por la escasez de dinero. Para mi sorpresa, en Santiago, la capital, localicé fuentes importantes que me ayudaron a entender al fenómeno de la música norteña en Chile. La música norteña no sólo se vive en el sur de Chile, también en comunas de Santiago como Estación Central, Maipú y San Bernardo.³⁶⁸

Si los lectores husmean en el *You Tube*, encontrarán videos que hablan de “la ranchera en Chile”. Es importante aclarar que con ranchera, los medios de comunicación masiva y las élites chilenas, se refieren a todos los géneros mexicanos que llegaron con el cine. La ranchera para los chilenos involucra al corrido y a la canción ranchera, fundamentalmente. Esa música ranchera se interpreta mediante dos formas de instrumentación: el mariachi y el dueto norteño. Este capítulo está construido sobre la consulta y el análisis de fuentes pertenecientes al mundo de la norteña, una música que desde principios de la década de 1960, contó con exponentes chilenos de importancia, como Los Hermanos Bustos de Curacaví.

La historia de Chile durante el siglo XX se divide en tres periodos: antes de la dictadura, durante la dictadura y después de la dictadura. El período histórico conocido como la dictadura, inició el 11 de septiembre de 1973 con el golpe de Estado dirigido por Augusto Pinochet Ugarte, y terminó el 11 de marzo de 1990, con el gobierno de la concertación. La dictadura militar chilena duró 17 años. Ésta condicionó la presencia de la música norteña en Chile.³⁶⁹ Para reconstruir la historia de la música norteña en Chile, antes de la dictadura, me apoyo en los recuerdos de Nivaldo Valenzuela y de Fernando Méndez, principalmente.

Antes de la dictadura

Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez son dos coleccionistas de músicas mexicanas, avecindados en Santiago, capital de Chile. Nivaldo Valenzuela llegó a Santiago en 1964,

³⁶⁸Desde sus orígenes, el vallenato estuvo asociado a la exaltación de personajes colombianos dedicados a negocios fuera de la ley. Es conocido que muchos intérpretes de vallenato lograron reconocimiento y éxito popular, gracias al apoyo de narcotraficantes. El vallenato como la música norteña, no son vistas de la mejor manera por las elites colombianas, quienes se identifican con el bambuco y con el tiple. Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁶⁹Valenzuela, Nivaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

mientras que Fernando Méndez lo hizo en 1967; el primero nació en Curicó y el segundo en Colinas, dos pueblos campesinos que en sentido estricto forman parte del sur de Chile. Un alto porcentaje de esos migrantes se establecieron en la comuna de Maipú, caracterizada por tener grandes extensiones de tierra cultivable. Con más de un millón de habitantes, la comuna de Maipú es, además, la más grande de Santiago. Los personajes más importantes para la historia contemporánea de la música norteña en Santiago, viven en Maipú. “Maipú tiene locutores como Hugo Olivares, coleccionistas como Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez, y músicos importantes como Juan Contreras de Los Rancheros de Río Grande”.³⁷⁰

En las numerosas entrevistas que sostuve con Nibaldo Valenzuela Fernández, declaró tener preferencia por la música norteña. Me dijo que el mariachi le gusta, pero no tanto como la música norteña.³⁷¹ En 1955 compró un lote de discos exportados por el sello Odeón, entre los que destaca uno de Los Hermanos Ramos con Los Bravos de Matamoros, otro de Antonio Cantoral interpretando el corrido de Adela Canales, junto al Mariachi México de Pepe Villa, y un tercero de Los Hermanos Ramos cantando La carta de luto y El anónimo.³⁷² Diez años después, en 1965, Nibaldo Valenzuela adquirió un nuevo lote de discos de músicas mexicanas, entre los que figuran temas como Calibre 12 con Los Bravos de Matamoros, Morena morenita con Las Alteñitas del Bajío, Mi destino fue quererte con Las Norteñas, Mis siete mujeres con Los Bravos de Matamoros, Alas de plata con Las Hermanas Padilla, Coplas de placer con Los Rieleros; El bravo Lorenzo, La puntada, Mi secreto de amor, Jarrito nuevo, con una mirada y El borrachales con Los Liricos. También Gaviota traidora con Flor Silvestre, Ándale con Las Perlitas y Paso del norte con el Dueto Águila y Sol. En el mismo lote comprado en 1965, Nibaldo Valenzuela Fernández pudo disfrutar de melodías de Las Hermanas Alba, de Las Carrancistas y del dueto El bracero y la Amapola. Todos los discos se vendieron con el respaldo del sello Odeón.³⁷³

De la lista citada en el párrafo anterior debemos poner atención en La puntada, Mis siete mujeres y Paso del norte. Los dos primeros temas fueron regrabados por Los Hermanos Bustos, el primer grupo de música norteña surgido en Chile, en 1965.³⁷⁴ Paso del norte, en la voz de Los Broncos de Reynosa, se convirtió en una especie de himno que los

³⁷⁰Mora, Jaime [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁷¹Valenzuela, Nibaldo, 2013.

³⁷²Valenzuela, Nibaldo, 2012.

³⁷³Valenzuela, Nibaldo, 2013.

³⁷⁴Valenzuela, Nibaldo, 2012.

huasos y los chacareros chilenos adoptaron durante la década de 1960. Paso del norte, fue, justamente, el primer disco de Los Broncos de Reynosa que se vendió en Chile; luego llegaron Dos mares de lágrimas, Adiós vida mía, Ando borracho, Camisa negra, Boquita de corazón, Aunque tenga otros amores, Te traigo en mi cartera, El moro de cumpas y el Riquiran.³⁷⁵

Entre las décadas de 1950 y 1960, Nibaldo Valenzuela adquirió el disco Tres balas de Las Hermanas Huerta con Los Donneños, A la luz de un farol con Las Hermanitas Núñez, Mi pobre vida y Cuatro noches de orgia con Las Hermanas Alba; La prietita con Los Dorados, Prieta linda con Licha y Efraín, y Promesa olvidada con Los Bravos de Matamoros.³⁷⁶ También compró discos de Los Centauros y de Los Relámpagos del Norte. Sobre el dueto conformado por Ramón Ayala y por Cornelio Reyna, el coleccionista Nibaldo Valenzuela Fernández afirmó que en 1967 llegó su primer disco a Chile, que en la nación trasandina su música se vendió con el nombre de Los Relámpagos a secas, y que los temas que pegaron fueron: De mis amigos rodeados, Que linda eres y Callejón sin salida, melodía que por cierto, fue promocionada con antelación por Los Pajarillos del Norte, en Chile.³⁷⁷

En la década de 1950 casi toda la música mexicana que se vendió en Chile, fue distribuida por Odeón. Fue a mediados de la década de 1960, cuando el sello Columbia-CBS empezó a penetrar en el mercado chileno, valiéndose de duetos como Los Alegres de Terán, Los Donneños y Las Palomas.³⁷⁸ Desde luego que hubo casas grabadoras como la RCA-Víctor, como Philips y como Musart que estuvieron presentes en Chile con artistas como Los Dos Reales, como Las Adelitas, como Las Alteñitas del Bajío y como Las Texanitas, pero con una participación mínima. Nibaldo Valenzuela es tajante al afirmar que la música de banda sinaloense como El Recodo nunca llegó, y que discos de los llamados boleristas norteños como Juan Montoya, Mundo Miranda, Juan Salazar y Pedro Yerena, jamás se vendieron en Chile porque éstos artistas grabaron para sellos regionales como Ranchito, Norteño, Dominante, Sultana, Disa, DLV, Audiomex, Discos AD, Ramex, Bego y Del Bravo.³⁷⁹

Disquerías

³⁷⁵Idem.

³⁷⁶A la luz de un farol es una composición de José Vaca Flores. El tema Mi pobre vida es una composición de Los Hermanos Zaizar y goza del acompañamiento de “acordeón y ritmos”. Idem.

³⁷⁷Idem.

³⁷⁸Idem.

³⁷⁹Idem.

Fernando Méndez, igual que Nibaldo Valenzuela, recuerda a Los Broncos de Reynosa, junto a Los Alegres de Terán y a Los Donneños, como el primer dueto de música norteña que llenó los espacios sonoros de Chile.³⁸⁰Entre los duetos femeninos de origen mexicano conocidos en Chile que grabaron con acompañamiento norteño están Las Hermanas Padilla, Las Hermanas López, Las Hermanas Ayala, Las Norteñas, Las Alteñas del Bajío y Las Jilguerillas. Con ocho años de edad, Fernando Méndez era un admirador de Antonio Aguilar. A los 15 años de edad, el coleccionista de Colinas era capaz de saber el nombre del intérprete, de su acompañamiento musical y del compositor, de cada melodía mexicana que sonaba por la radio. Recuerda que en la calle de Moneda con Matías Cousiño (cerca del Pasaje Ahumada), había una tienda de discos que se especializó en la venta de músicas mexicanas, sitio que fue visitado religiosamente por Fernando Méndez cada sábado.³⁸¹

Sin tener dónde tocarlo, en 1967, Fernando Méndez compró su primer disco de músicas mexicanas en Colinas, su pueblo. El disco adquirido fue de Los Broncos de Reynosa. Dice que un día cualquiera, mientras *pololeaba* con Sonia Romero, hoy su esposa, le llegó la idea de pedirle matrimonio asistiendo el acto con una canción mexicana.³⁸²Compró el disco, le solicitó el favor a la dueña de un club para que ésta le pusiera el tema en la hora acordada; luego convenció a Sonia Romero para que lo acompañara al sitio. El hecho se consumó, Sonia Romero y Fernando Méndez se casaron. De ahí en adelante, jamás dejó de comprar discos de músicas mexicanas, especialmente del género norteño. Establecido en Santiago, vinilos de Los Alegres de Terán y de Luis Pérez Meza, fueron adquiridos por Fernando Méndez en un negocio ubicado en Alameda con Estación Central, en 1968.³⁸³

Nibaldo Valenzuela Fernández recuerda que a principios de la década de 1960, en Curicó, sobre la Avenida Camilo Henríquez, despachó La Feria del Disco. El último disco que Valenzuela compró en este local fue uno de Los Donneños que contenía canciones como *Ándale* y *Paso del norte*.³⁸⁴Aunque nada tenía que ver con el negocio de Curicó, en Santiago se hizo cliente de La Feria del Disco. Recién desempacado de Curicó, Nibaldo Valenzuela

³⁸⁰Méndez, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

³⁸¹Idem.

³⁸²Idem.

³⁸³Idem.

³⁸⁴Valenzuela, Nibaldo, 2013.

compró discos de Los Alegres de Terán, de Las Hermanas Huerta y de Las Palomas, vinilos que aún conserva. La Feria del Disco se encontró en Ahumada esquina con Huérfanos.³⁸⁵

En la actualidad, en el mismo sitio donde se ubicó La Feria del Disco, hoy atiende Feria Mix, negocio especializado en la venta de músicas mexicanas. Nivaldo Valenzuela afirmó que en el actual edificio de Santiago Centro, se encontró Col 70, un local que todavía en 1972 vendió discos de músicas mexicanas. Nivaldo Valenzuela Fernández va más allá al sentenciar que antes del golpe de 1973, hubo un negocio en el Pasaje Tenderini, cerca de Alameda, abocado en la importación de acordeones diatónicos especiales para la música norteña. Los instrumentos se manejaron bajo pedido y tardaban seis meses en llegar, pues el viaje de la Ciudad de México a Santiago, vía marítima, siempre se demoraba.³⁸⁶

Antes del golpe militar de 1973, en sitios como La Feria del Disco, clientes como los coleccionistas Nivaldo Valenzuela y Fernando Méndez, podían tomar libremente cualquier disco, luego llevarlo al mostrador o mesón para escucharlo y sí el producto satisfacía al cliente se compraba. Con la dictadura esto cambió.³⁸⁷ A finales de 1974, recuerda Nivaldo Valenzuela, hubo una venta por liquidación de mercancía. Entonces los vinilos se ofrecieron sellados, si el cliente deseaba que le probaran su disco, tenía que pagarlo primero. Antes de la dictadura, cuando los discos de músicas mexicanas entraban libremente a Chile, los empresarios chilenos elegían los mejores sencillos de cada elepé, posteriormente los dividían para su venta en hasta cinco discos sencillos con un tema por cada lado. “En una semana podían aparecer cuatro discos del mismo conjunto, con diferentes canciones”, me dijo Nivaldo Valenzuela.³⁸⁸

Radiodifusoras

Los programas radiales especializados en la difusión de las músicas mexicanas fueron importantes porque millones de chilenos no tenían la posibilidad de comprar un tocadiscos. Hasta antes del golpe militar de 1973, los programas de músicas mexicanas empezaban a las 6 de la mañana y terminaban a la media noche. “Los especiales de música mexicana iniciaban muy temprano porque era la gente de campo quién los escuchaba”.³⁸⁹ Gracias a los programas radiofónicos, personajes como Nivaldo Valenzuela conocieron a duetos

³⁸⁵Idem.

³⁸⁶Idem.

³⁸⁷Idem.

³⁸⁸Idem.

³⁸⁹Méndez, Fernando, 2013.

mexicanos como Las Carrancistas, como Las Hermanas Padilla y como Las Hermanas Alba. La compra de discos fue posterior a la difusión radial de las músicas mexicanas.³⁹⁰

En 1964, rememora Valenzuela Fernández, Radio Bulnes transmitió de tres a cinco de la tarde, un especial sobre músicas mexicanas. Anobia Corral, locutora titular del programa, contrataba a jóvenes como Nibaldo Valenzuela para que éstos regalaran en las calles de Santiago, productos de sus patrocinadores.³⁹¹ En el mismo año, Radio Sargento Candelaria de Santiago, transmitió un programa sobre músicas mexicanas en un horario vespertino, caracterizado por hacer concursos como tratar de imitar el acento mexicano. En 1965 Radio Carrera de Curicó emitió un programa de músicas mexicanas que pasó de 12 del día a 1 de la tarde. Nibaldo Valenzuela se acuerda de una ocasión que adivinó qué dueto interpretaba una melodía, y como premio recibió un disco de Los Donneños titulado El rey de Texas. En esos años “había que mandar una carta, porque no existían los teléfonos”.³⁹²

Hubo dos locutores de músicas mexicanas en Chile que destacaron antes de la dictadura. Éstos fueron Rolando “Charro” Luco y Jorge Inostrosa. El primero condujo el programa México y sus Canciones, mientras que el segundo dirigió Así Canta México. México y sus Canciones empezó el 7 de junio de 1954 en Radio Cervantes; por su parte, Así Canta México dio comienzo en septiembre de 1965 por Radio Yungay.³⁹³ Además de estos dos personajes, Oscar Bustos figuró en su espacio México Canta que condujo de 1964 a 1973, por Radio Magallanes. El programa de Oscar Bustos transmitió en dos emisiones: de 10 a 11 de la mañana y de 3 a 4 de la tarde. Oscar Bustos fue asesinado por la dictadura a finales de 1973, luego de ser identificado como simpatizante de Salvador Allende.³⁹⁴

En la década de 1960, Radio Yungay transmitió un programa que se llamó Rincón Mexicano. Los locutores Carlos Sapa, Aquiles Montalvo y Pepe Abarca, condujeron un especial sobre músicas mexicanas en Radio Sargento Aldea. Radio Chilena, Radio Serrano de Melipilla, Radio Santiago, Radio Bulnes y Radio Prat, fueron otras de las frecuencias que divulgaron músicas mexicanas durante la década de 1960.³⁹⁵ Existe una anécdota que dicta lo

³⁹⁰Valenzuela, Nibaldo, 2013.

³⁹¹Idem.

En la actualidad, Anobia Corral produce y conduce un especial sobre tango, en Radio Portales.

³⁹²Idem.

³⁹³Méndez, Fernando, 2013.

³⁹⁴Idem.

³⁹⁵Olivares, Hugo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

siguiente: en 1957 Radio Agricultura incluyó en su programación un espacio sobre músicas mexicanas. Al ser una radio de derecha, cientos de campesinos se manifestaron a las afueras de sus instalaciones para solicitar que el programa saliera del aire. “La gente tenía miedo que la música mexicana fuera secuestrada por la derecha. La música mexicana era del pueblo, de los campesinos, no de los patronos, ni de los momios derechistas”.³⁹⁶

En sus inicios, Rolando Luco no era considerado locutor, sino presentador. A finales de la década de 1960, recibió su cédula de locutor.³⁹⁷ Desde 1954, y hasta el 2004, año en que finalizó su programa, Rolando Luco utilizó Dos horas de balazos como cortina musical. Para el coleccionista Fernando Méndez, México y sus Canciones fue el mejor programa de músicas mexicanas en Chile “porque daba biografías, hablaba de México, por ejemplo recuerdo que Luis Pérez Meza era de una familia de mineros”.³⁹⁸ El programa de Rolando Luco transmitió los domingos de 11 de la mañana a 3 de la tarde. Una clave para que México y sus Canciones, estuviera vigente por tantas décadas, radicó en la cercanía de Rolando Luco con periodistas mexicanos y con intérpretes rancheros como Luis Pérez Meza, “quien recurrentemente visitaba Chile para ofrecer giras de hasta dos meses”.³⁹⁹

Durante la década de 1960, los programas radiofónicos especializados en la difusión de las músicas mexicanas abundaron, quizás porque existían patrocinadores interesados en ellos. En ocasiones especiales como las visitas de Cuco Sánchez a Chile, cuadrantes como Radio Portales acondicionaron espacios como auditorio para dar cabida al público amante de las músicas mexicanas.⁴⁰⁰ En 1964, rememora Nibaldo Valenzuela Fernández, escuchó en uno de esos especiales a Cuco Sánchez interpretar Del cielo cayó una rosa. Gracias a la intervención de Rolando Luco, artistas como Cuco Sánchez pudieron trabajar en Chile, razón por la cual el locutor fue vitoreado por la embajada de México en Chile, en repetidas ocasiones. El amor de Luco por la nación azteca fue tan inmenso que antes de morir le pidió a su hija que lo velara en la iglesia de Guadalupe, “para estar cerca de México”.⁴⁰¹

Jorge Inostrosa es otro de los locutores pre dictadura más importantes para la historia de las músicas mexicanas en Chile. Inostrosa, a diferencia de Luco, sí pudo visitar México,

³⁹⁶Méndez, Fernando, 2013.

³⁹⁷Idem.

³⁹⁸Idem.

³⁹⁹Valenzuela, Nibaldo, 2013.

⁴⁰⁰Idem.

⁴⁰¹Méndez, Fernando, 2013.

en donde fue recibido por Vicente Fernández y por Antonio Aguilar Barraza.⁴⁰²Rolando “Charro” Luco era un hombre exigente y purista al difundir las músicas mexicanas, por su parte, Jorge Inostrosa era relajado y permisible. “Inostrosa empezó como locutor y terminó siendo un negociante y un promotor de la piratería en Chile”, sentenció Fernando Méndez, en una de las entrevistas que me regaló. Más allá de buenos y malos, Jorge Inostrosa es importante para la historia de las músicas mexicanas en Chile, porque divulgó grabaciones de artistas chilenos como Guadalupe del Carmen y como Los Hermanos Bustos.

Según Fernando Méndez, el locutor Jorge Inostrosa perdió credibilidad porque apoyó al régimen del dictador Augusto Pinochet Ugarte. Jorge Inostrosa fue miembro del Partido Demócrata Independiente (UDI), fundado en 1983, con el cobijo de la Universidad Católica de Chile. Esta anécdota demuestra lo polarizada que quedó la sociedad chilena, consecuencia de la instauración de la dictadura pinochetista en 1973. La música norteña, como manifestación artística, no escapó a la politización de la sociedad chilena.⁴⁰³

Cine

“Dios se equivocó conmigo, me puso en Chile cuando tuvo que haberme puesto en México”, es la oración con la que Fernando Méndez, coleccionista de músicas mexicanas en Santiago, inició la última entrevista que sostuvimos en mayo del 2013. Él como todas las fuentes orales que consulté, resaltó la importancia que tuvo el cine mexicano para que el gusto por las músicas mexicanas se generalizara en Chile. Fernando Méndez opinó que en la década de 1940, Chile y México “eran naciones con agriculturas similares, en los países se trabajaba de sol a sol, y había un gusto por los caballos”.⁴⁰⁴Esta ruralidad compartida sería la principal razón que explicaría la aceptación del cine mexicano en Chile.

“Era fácil ser amante de las músicas mexicanas porque llevábamos una vida parecida, por ejemplo Antonio Aguilar era un charro de a caballo como un auténtico huaso chileno”, sentenció Fernando Méndez. La yegua colorada con Antonio Aguilar, es la película mexicana que más le impactó “porque el abuso de los rancheros a la gente de campo era demasiado, igual que en Chile”.⁴⁰⁵Otros filmes que recuerda Fernando Méndez son Mi querido viejo con Vicente Fernández, Los cuatro vientos con Lola Beltrán y El mil amores con la argentina,

⁴⁰²Idem.

⁴⁰³Idem.

⁴⁰⁴Idem.

⁴⁰⁵Idem.

Rosita Quintana. Durante las décadas de 1950 y 1960, las cutículas mexicanas fueron transmitidas por los cines Prat, Roma, Continental, México, Santiago, Acapulco, California, Jalisco, Veracruz y Apolo, de la capital chilena.⁴⁰⁶

El locutor, Hugo Olivares Carvajal, opinó que gracias al cine los chilenos se dieron cuenta que entre ellos y los mexicanos existen muchas similitudes. “Compartimos las costumbres, el campo, el abuso de los patrones y el amor por los caballos. Acá pones una ranchera y la gente comienza a gritar como mexicano, es increíble, a donde tu vayas, en todo Chile es conocida la música mexicana”.⁴⁰⁷ Las cutículas fueron importantes para que los chilenos se familiarizaran con las músicas mexicanas, de acuerdo con Hugo Olivares Carvajal, “porque siempre aparecían hasta cinco temas cantados en cada película”.⁴⁰⁸ No debe extrañarnos que chilenos como Fernando Méndez expresen frases apasionadas como: “México es el país más grande para los músicos”, “yo me crié escuchando la verdadera música mexicana”, y “México es una nación con un profundo sentido musical, por eso le canta a todo”.⁴⁰⁹

El cine mexicano ha sido tan importante para Chile que de él se retomaron e incorporaron a la cotidianeidad frases como “el hongo”, “nos vemos en México 70” y “corre mano”. Con “el hongo” los chilenos se refieren a los sombreros revolucionarios que el cine mexicano proyectó; con “nos vemos en México 70” aluden a la justa mundialista de 1970, y con “correo mano” sintetizan el acto de manosear a mujeres que transitan por las calles de Santiago de Chile. “La mexicana”, es una frase que explica el decomiso de droga.⁴¹⁰

Gracias a la penetración del cine mexicano en Chile, Jorge Negrete junto al Trío Calavera, fue invitado en 1946 a este país, por el Ministerio de Educación trasandino, quien le organizó un evento del que participaron 10,000 estudiantes universitarios chilenos.⁴¹¹ El acontecimiento resultó un suceso en Chile, al grado de generar tumultos, mujeres desmayadas y niños atropellados por la muchedumbre que se arremolinó sobre la Estación

⁴⁰⁶En 1947 se grabó la película Yo vendo unos ojos negros, en Santiago de Chile. El filme es una producción mexicana, dirigida por Joselito Rodríguez. En el año de 1957, Lucho Gatica se estableció a México. Olivares, Hugo, 2013.

⁴⁰⁷Idem.

⁴⁰⁸Idem.

⁴⁰⁹Idem.

⁴¹⁰Valenzuela, Nibaldo, 2012.

⁴¹¹Mularski, Jedrek Putta, “Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile”, en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012, p.60.

Central, para tratar de mirar, aunque fuera de lejos, a su referente cinematográfico. El charro guanajuatense fue el primer ídolo moldeado por el cine mexicano que visitó Chile.⁴¹²

Primeros intérpretes

Durante la década de 1940, surgieron los primeros intérpretes chilenos de músicas mexicanas. En 1949, por ejemplo, Guadalupe del Carmen apareció en escena. Para 1954, Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, se convirtió en la primera artista chilena en ser galardonada con un disco de oro por la canción ranchera Ofrenda, de Jorge Landi.⁴¹³ En 1953 comenzaron a grabar Los Huastecos del Sur, trío ranchero que estuvo integrado por Fernando Trujillo, Roberto Aguilar y Hernán Paredes. Un año después, en 1954, por injerencia de Alfredo Liaux, director artístico de Radio Minería, se fundó el Mariachi de Hernán Paredes. El Mariachi de Hernán Paredes debutó en el programa Las estrellas se reúnen, transmitido por Radio Minería. En 1963 temas como Por querer una casada y Borracho pero contento de Carlos Monti, se popularizaron. Otra agrupación chilena que cantó y grabó músicas mexicanas durante la década de 1950 fue Los Queretanos, trío nativo de Chiloé, en el extremo sur de la nación trasandina.⁴¹⁴

Los Hermanos Bustos

Hablando de música norteña, fueron Los Hermanos Bustos el primer dueto de origen chileno en grabar un LP, en 1965. Los Hermanos Bustos son anteriores a la dictadura militar. Fernando e Ismael Bustos Maldonado, miembros de Los Hermanos Bustos, nacieron en Curacaví, en 1942 y 1945, respectivamente. Curacaví es un pueblo que se ubica a 40 kilómetros de Santiago, hacia Viña del Mar. Fernando e Ismael Bustos fueron campesinos hasta 1965, año en que iniciaron su carrera artística en Radio Ignacio Serrano de Melipilla. Fernando e Ismael Bustos Maldonado conforman al dueto de Los Hermanos Bustos, pioneros de la música norteña en Chile, quienes desde 1965 están activos y vigentes, del norte al sur chileno, “pues es mentira que el amor por las músicas de México esté solo en el sur de Chile”,⁴¹⁵ como miles de santiaguinos dicen reiteradamente.

⁴¹²Idem.

⁴¹³Aguilar, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴¹⁴Idem.

⁴¹⁵Valenzuela, Nibaldo, 2013.

El año de 1959 fue clave para Los Hermanos Bustos, pues su madre falleció. La familia Bustos Maldonado era muy pobre, Fernando e Ismael trabajaban arando el campo para ayudar a sus padres. A raíz de la muerte de su madre y con una vaquilla de herencia, Fernando Bustos decidió cambiar el campo por la música. Fernando Bustos vendió su vaquilla en 40 pesos, con ese dinero compró su primer acordeón, el que le costó 45 pesos. Era un acordeón Hohner de 12 bajos. Los primeros centavos que ganó Fernando Bustos con su acordeón fueron gracias a la interpretación de Ausencia, una ranchera mexicana, en los campos llaneros de fútbol soccer, ahí en Curacaví, a una hora de Santiago de Chile.

Su primer acordeón lo vendió al mes de haberlo comprado. El acordeón era diatónico o de botones, lo que no terminó por convencer a Fernando Bustos, “pues aunque era el más apegado a la música norteña, era muy difícil de tocar. Siempre quisimos hacer música norteña desde un principio, pero no pudimos acostumbrarnos al acordeón de botones”.⁴¹⁶ La persona a quien Fernando Bustos traspasó su acordeón Hohner de 12 bajos pagó 45 pesos por él. Con el dinero obtenido de esa venta, Fernando Bustos compró otro acordeón, esta vez de 48 bajos. El instrumento lo adquirió en la tienda de Segundo Sepúlveda, ubicada en Curacaví, misma que se especializaba en la venta de artículos eléctricos. El acordeón adquirido en la tienda de Segundo Sepúlveda le costó a Fernando Bustos la cantidad de \$75 pesos chilenos. Fue en esa coyuntura que Los Hermanos Bustos adoptaron el acordeón tipo piano y se alejaron del diatónico por considerarlo difícil de ejecutar.⁴¹⁷

Antes de que Fernando e Ismael Bustos formaran el dueto de Los Hermanos Bustos, el primero trabajó en un conjunto tropical con el que hacía covers de música ranchera mexicana. Con ese grupo, Fernando Bustos trabajó en Valparaíso los viernes y los sábados de 1963. Fernando Bustos dejó al conjunto porque “quienes me acompañaban no sentían la música mexicana como yo la sentía, entonces le dije a mi hermano Ismael que aprendiera a tocar la guitarra y formáramos un dueto de música norteña inédito en Chile”.⁴¹⁸ Ismael Bustos aceptó, así que su hermano mayor le compró su primera guitarra junto con unos cuadernillos de estudio. Después se lo llevó a los bailes para que se empapara de la música mexicana. Al tiempo comenzaron a ensayar repertorio de Los Broncos de Reynosa.⁴¹⁹

⁴¹⁶Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴¹⁷Idem.

⁴¹⁸Idem.

⁴¹⁹Idem.

El primer concierto que ofrecieron Fernando e Ismael Bustos Maldonado como Los Hermanos Bustos tuvo lugar en Los Rubros, Curacaví. Al poco tiempo se enteraron que se celebraría un concurso artístico en Melipilla, del que participaron músicos peruanos, conjuntos tropicales, intérpretes chilenos, payadores, géneros paraguayos, “y hartos mexicanos, pero todos solistas, ningún dueto. Mi hermano Ismael consideró que nos podía ir bien en ese concurso. Fuimos a competir y tuvimos éxito”,⁴²⁰ remata Fernando Bustos. Concursaban los jueves y los domingos. “Nos dimos cuenta que la música mexicana era lo más grande para el pueblo chileno, la gente se revolucionaba, se volvía loca. Nosotros no pensamos de la música hacer una profesión, pero la gente nos arropó desde el comienzo”.⁴²¹

En 1968 grabaron su primer sencillo de 45 rpm, en él se incluyeron dos temas, uno por cada lado. En el lado A se grabó el corrido mexicano Mis siete mujeres y en el lado B la canción Triste deseo. El gerente del sello los hizo grabar a escondidas del dueño. El acuerdo fue que se grabarían 500 discos, si éstos se vendían en un lapso de tres meses, el gerente hablaría con el propietario del sello Asfona para que autorizara la grabación de un LP con 10 temas. “Con tanta suerte que grabamos, salió el disco y a la semana nos llamaron para grabar un nuevo disco. Grabamos a finales de 1968. En un lapso de quince días grabamos uno disco de 45 y un LP. A partir de eso, cada tres meses teníamos que estar grabando. Nuestros discos se vendían en el sur y en el norte de Chile”.⁴²² Ambos discos se pusieron a la venta con el sello Astral, filial de Asfona, “la empresa que tenía los derechos de distribución de la música del español Rafael, que en esos años causaba furor”.⁴²³

Fernando Bustos Maldonado recuerda cómo grabaron sus primeros discos en 1968:

Con los ingenieros de grabación tuvimos muchos problemas porque los auténticos norteños, los que son de México, graban la segunda voz en un primer plano, acá nunca los pude hacer entender. Los ingenieros chilenos no entendían que los mexicanos graban la segunda en la parte de arriba. Se siente bonito como lo hace el mexicano. Los conjuntos norteños mexicanos son irremplazables, son muy buenos. Los chilenos compartimos el sentir del mexicano porque siempre se trata de una historia, nosotros como pueblo campesino sabemos el sacrificio para poder llegar a ser alguien en la vida. No hay cosa que me alegre más que la música mexicana. Entramos muy bien con el estilo porque no había duetos norteños en Chile. Cada elepé lo grabábamos en seis horas, los estudios estaban cerca de Catedral, por la Plaza de Armas, en

⁴²⁰Idem.

⁴²¹Idem.

⁴²²Idem.

⁴²³Idem.

Santiago. Entrábamos a grabar a las 10 de la noche y a las 4 de la mañana tenía que estar listo el LP. Debíamos grabar cuando estaba todo en silencio. Grabábamos todo directo, había un solo micrófono. Hoy se graba por pistas, se graba por canales. Nosotros teníamos a nuestros ingenieros de grabación como Roberto Inglés que también era el gerente de la RCA-Víctor. Arnoldo Vera que era el dueño de Asfona. Hubo un momento que Roberto Inglés nos quiso llevar a la RCA-Víctor, pero Arnoldo Vera no lo permitió. Gracias a esa polémica empezamos a recibir dinero por la grabación de discos, pues estuvimos cuatro años grabando sin recibir un solo peso. Es que Los Hermanos Bustos éramos el pilar del sello Asfona del señor Arnoldo Vera.⁴²⁴

El primer disco de Los Hermanos Bustos se grabó en 1968 y se llamó Puro estilo norteño. Le siguió el álbum Aquí los Bustos. Su primer LP fue desarrollado sobre 100% repertorio mexicano. “Primero llevamos nuestro demo a EMI-Odeón, pero no hubo respuesta, de ahí fue donde decidimos irnos a Asfona y les gustó porque les pareció diferente a los mariachis y grabamos. En el demo grabamos El coyote y Mis siete mujeres, los dos son corridos mexicanos”.⁴²⁵El demo fue grabado en el estudio de Radio del Pacífico. En 1969 Los Hermanos Bustos grabaron cuatro discos de larga duración (LP), lo que significa que cada tres meses ingresaban al estudio. Para 1970 el dueto norteño ya estaba consolidado.

Con el año de 1969 llegó la grabación de un LP, en el que incluyeron temas de Roberto Aguilar como Treinta leguas y Aquí los Bustos, corrido que dio título al álbum. En este disco de Los Hermanos Bustos incluyeron seis temas del compositor chileno Roberto Aguilar y seis más de autores mexicanos. A partir de 1969, Los Hermanos Bustos fueron incorporando más repertorio de creadores chilenos como Patricio Morales, Eleodoro y Marcial Campos.⁴²⁶Eleodoro Campos, por ejemplo, es el compositor de los éxitos: El caballo de mi abuelo, Corrido de corridos, El compadre guatón y El chancho de mi vecina.

Marcial y Eleodoro Campos formaron uno de los duetos, intérpretes de cuecas y tonadas, más representativos de Chile. Fueron perseguidos del régimen militar de Pinochet. A su vez, Marcial Campos fue esposo de Guadalupe del Carmen, la cantante femenina chilena más importante de la música ranchera en la nación andina. Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, nació en 1917 y falleció en 1987. Guadalupe del Carmen es célebre porque significó el primer disco de oro para Chile, luego

⁴²⁴Idem.

⁴²⁵Idem.

⁴²⁶Idem.

de que en 1954 vendiera 175.000 copias del sencillo Ofrenda, una composición de Jorge Landi.⁴²⁷

Los referentes de Los Hermanos Bustos fueron Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Líricos, Los Donneños y Los Bravos de Matamoros. El parecido de Los Hermanos Bustos, en calidad musical, con los duetos norteños mexicanos es tanto que en la década de 1970 Los Hermanos Bustos fueron bautizados por Radio Ignacio Serrano de Melipilla como Los Broncos de Reynosa chilenos.⁴²⁸ Entre algunos de los temas mexicanos que se convirtieron en referentes de Los Hermanos Bustos, a finales de la década de 1960, están Toro de arado de Los Bravos de Matamoros y Seis pies debajo de Los Donneños. Hasta el 2014, Los Hermanos Bustos grabaron 44 producciones y 12 DVD.⁴²⁹

De 1968 a 1975, el dueto de Los Hermanos Bustos grabó solo rancheras y corridos. Esto cambió en 1976. Hubo dos razones que los precipitaron a modificar la fórmula que hasta ese momento los había llenado de triunfos. El primer factor a considerar es el éxito rotundo logrado por Los Luceros del Valle en 1975 con su cumbia, El animalito. La segunda cuestión que motivó el distanciamiento de Los Hermanos Bustos con los corridos y las rancheras fueron las restricciones impuestas por el gobierno militar de Augusto Pinochet. Fernando Méndez afirmó que “no querían nada que oliera a protesta, esa fue la razón por la que le prohibieron a Los Hermanos Bustos el que siguieran grabando y cantando corridos mexicanos”.⁴³⁰ Fernando Bustos es menos tajante y mencionó que “el sello que nos grababa buscaba el comercio, ellos nos presionaron a que grabáramos cumbias. Hubo chilenos que nos retaron por haber grabado cumbias, ellos querían que siguiéramos con lo mexicano”.⁴³¹

Para Fernando e Ismael Bustos Maldonado, el logro más importante que han tenido en su carrera ha sido el participar y triunfar en el Festival de Viña del Mar, en su edición 2005. La noche del 12 de febrero del año 2005, Los Hermanos Bustos se adjudicaron antorcha de oro y plata en el festival de música popular más importante de la nación andina. Esa ocasión, la municipalidad de Curacaví apoyó a Los Bustos con 10 autobuses contratados expresamente para movilizar gente interesada en asistir al concierto. La municipalidad de

⁴²⁷Méndez, Fernando [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴²⁸Idem.

⁴²⁹Bustos, Fernando, 2012.

⁴³⁰Méndez, Fernando, 2012.

⁴³¹Idem.

Melipilla puso ocho buses más, como un homenaje a Los Hermanos Bustos, pues éstos nacieron, artísticamente, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla en el año de 1965.⁴³²

Esa noche fueron acompañados por Los Tigres de Sonora, un conjunto de música norteña que trabaja con Jaime Mora todos los domingos en el restaurante La Espuela, en San Bernardo. El dueto de Los Hermanos Bustos fue el encargado de cerrar el Festival Viña del Mar en la edición del 2005. Inicialmente disponían de 20 minutos para llevar a buen puerto su actuación, pero fue tanta la algarabía del público que terminaron actuando 43 minutos. A las semanas del suceso, Wayco Alarcón compuso a Los Hermanos Bustos el corrido Antorcha de oro y plata, “para que no olvidemos la noche que triunfó la música norteña en el Festival de Viña del Mar, uno de los recintos más importantes de Chile y del mundo”.⁴³³

El dueto de Los Hermanos Bustos pensó que su participación en el Festival Viña del Mar 2005 sería el final de su carrera. La realidad fue diferente, desde entonces trabajan hasta cinco días a la semana. Actualmente comparten su arte en aniversarios de radios, en eventos particulares y en festivales de pueblos como el del cordero y el del choclo. En la edición 2013 del Festival de Dichato, sur de Chile, Los Hermanos Bustos tuvieron una destacada participación al lado de Jaime Mora “El cuate regalón”, uno de los animadores de eventos rancheros más importantes de la nación chilena. Dichato se encuentra a un lado de Concepción. El festival surgió como una medida estatal para reactivar la economía regional, toda vez que ésta se vio golpeada por el terremoto que afectó a gran parte de Chile, el 27 de febrero del 2010. El festival compite por la audiencia con Viña del Mar. Dichato es transmitido por Canal Mega y Viña por Chilevisión. En la organización del Festival de Dichato colaboran Radio Biobío de Concepción y Radio Ñuble de Chillán. El segundo sábado del mes de febrero, el Festival Dichato dedica un espacio a las músicas mexicanas, a través de un programa llamado Cumbre ranchera.⁴³⁴

Durante la dictadura

Para entender a la música norteña en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, es necesario situarla en tres escenarios: programas de radio, discos/disqueras y ejecutantes o intérpretes. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, afectó las relaciones comerciales

⁴³²Bustos, Fernando, 2013.

⁴³³Idem.

⁴³⁴Méndez, Fernando, 2013.

y políticas que México y Chile mantenían. Entre las consecuencias que generó la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990) se cuenta la inanición de numerosos programas de músicas mexicanas, sobre todo de aquellos que transmitían por frecuencias radiofónicas vinculadas con el régimen socialista de Salvador Allende. Hubo dos variantes que alteraron los canales a través de los cuales las músicas mexicanas llegaban a los chilenos: la caída sistemática del servicio radiofónico y la decisión militar de homogeneizar todas las radios en onda media, con la intención de incomunicar a Chile. Estas medidas con claro fondo político, impactaron a las músicas mexicanas en la época de la dictadura pinochetista.⁴³⁵

Programas de radio

Con la dictadura militar, estaciones como Radio Emilio Recabarren y Radio Sargento Candelaria, aliadas de Salvador Allende Gossens, parecieron. Con ellas, programas especializados en la difusión de las músicas mexicanas terminaron.⁴³⁶ Además de esta circunstancia, hay que ponderar que la instauración de la dictadura en Chile, significó la pérdida de libertades. Con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, arribó el toque de queda. Esta medida lastimó a las músicas mexicanas porque los programas que se realizaban sobre ellas, vieron sus horarios recortados. Antes de la dictadura los programas de músicas mexicanas terminaban a la media noche; con la dictadura éstos finalizaron a las seis de la tarde. A las ocho de la noche todo mundo debía estar resguardado en su casa.⁴³⁷

Claro que no todo fue censura. A principios de la década de 1980, se inauguraron programas de músicas mexicanas como Musical Azteca de Sergio Medina Conejero, La Hora de México con Raúl Zúñiga y Tarde Ranchera de Sergio Machuca. El primero fue transmitido por Radio Ignacio Serrano de Melipilla, el segundo por Radio Manantial y el tercero por Radio Sudamérica.⁴³⁸ Los contras de estos espacios fueron que las canciones que les daban forma, eran avaladas por la junta militar y que no contaban con novedades musicales, pues no existían relaciones comerciales entre México y Chile. Con base en las fuentes orales consultadas, durante la dictadura de Augusto Pinochet, las músicas mexicanas se

⁴³⁵Valenzuela, Nibaldo, 2012.

⁴³⁶Contreras, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴³⁷Valenzuela, Nibaldo, 2013.

⁴³⁸Olivares, Hugo, 2013.

clasificaron, se prohibieron y también se incentivaron, sobre todo sí éstas servían para reforzar el estereotipo del huaso ligado con el campo y con los caballos.⁴³⁹

Discos/Disqueras

La dictadura militar en Chile, trajo como consecuencia el cierre de los emporios discográficos transnacionales. Hasta antes del golpe, sellos como Odeón, RCA y CBS, con oficinas en Santiago, eran los encargados de distribuir los discos de músicas mexicanas en Chile. Con su ausencia, los pocos discos originales que podían adquirirse se encontraban en bodegas clandestinas de Santiago, o en la aduana de Valparaíso, a donde, desde los primeros años del gobierno de Augusto Pinochet Ugarte, llegaron lotes de músicas mexicanas, en calidad de contrabando.⁴⁴⁰ Durante la dictadura militar, los discos de músicas mexicanas que se podían adquirir eran pocos y a precios elevados, situación que los volvía inaccesibles.⁴⁴¹ Fueron los coleccionistas de músicas mexicanas algunos de los privilegiados que pudieron hacerse de novedades discográficas. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, compró algunos discos de Los Tremendos Gavilanes, en el año de 1975.⁴⁴²

La ausencia de novedades musicales procedentes de México, motivó el surgimiento de sellos chilenos como Sol de América. Esta empresa se convirtió en la más importante casa grabadora de músicas mexicanas en Chile, durante las casi dos décadas que duró la dictadura.⁴⁴³ Sol de América grabó cantantes solistas del género ranchero y duetos de música norteña como Los Texanos de América y Los Luceros del Valle. Estos últimos, deben ser considerados como el estandarte de la música norteña hecha en Chile, durante la etapa de la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990). Había un mercado consumidor de músicas mexicanas y una carencia de productos. Atendiendo a la ley de la oferta y la demanda, era natural que corporativos como Sol de América se consolidaran.

Además de grabar a nuevos intérpretes chilenos de músicas mexicanas, el sello Sol de América adquirió los derechos para regrabar y distribuir catálogo antiguo de artistas mexicanos como Los Alegres de Terán, como Los Donneños, como Las Hermanas Galván,

⁴³⁹Zúñiga, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴⁴⁰Valenzuela, Nibaldo, 2013.

⁴⁴¹Valenzuela, Nibaldo, 2012.

⁴⁴²Valenzuela, Nibaldo, 2013.

⁴⁴³Idem.

como Las Alteñitas del Bajío y como Antonio Aguilar.⁴⁴⁴Esta música se comercializó en formato de casete, “porque para 1977, se puso de moda la radio FM y las caseteras”.⁴⁴⁵Sol de América desapareció de la mano de la dictadura, fue entonces que música de origen mexicano respaldada por SONY, antes CBS, y por Corporación Radio Nacional de Guatemala, comenzó a venderse en los aparadores de las disquerías de Santiago.⁴⁴⁶

Hubo variables como el nacimiento del sello DLF Record, en 1974, que ayudaron a que las músicas mexicanas se mantuvieran presentes en Chile, durante la dictadura. DLF Record fue una empresa discográfica propiedad de Germaín de la Fuente, ex miembro de Los Ángeles Negros.⁴⁴⁷Una segunda variable fueron los contactos que los chilenos tuvieron con mexicanos radicados en México, y los familiares exiliados que desde países como Argentina y como España, enviaron discos de músicas mexicanas a sus hermanos y padres. Nibaldo Valenzuela, por ejemplo, recibió de su hermana vecindada en Madrid, un disco del dueto Alma Norteña en 1980. En 1974, el mismo coleccionista de músicas mexicanas, recibió de una mexicana oriunda de Tamaulipas, México, discos de Las Hermanas Padilla y de Las Jilguerillas. Resulta que Valenzuela se carteaba con la chica mexicana desde 1968, cuando éste se inscribió a la Red de Amigos de la Música Norteña, luego de llenar un formulario que acompañaba uno de los discos que Nibaldo Valenzuela Fernández compró en Santiago.⁴⁴⁸

La piratería fue otro canal a través del cual, las músicas mexicanas, incluida la norteña, se mantuvieron al alcance de las personas que contaban con los dineros para hacerse de las novedades. Durante la década de 1980, en los alrededores del puente Cal y Canto de la ciudad de Santiago, un hombre vendía casetes piratas de músicas mexicanas. Al parecer, el hijo radicado en California, era quien enviaba las matrices que el señor usaba para grabar sus casetes. Antes, en la década de 1970, un par de emprendedores fundaron en 1974 y en 1975, respectivamente, los sellos Cumbre y Cuatro. Gracias a estas marcas piratas, la música de Los Tigres del Norte llegó a Chile durante el gobierno militar de Pinochet.⁴⁴⁹

Entre los altos mandos de la junta militar, las músicas mexicanas generaron desconfianza porque México fue una nación cercana al gobierno de Salvador Allende

⁴⁴⁴Idem.

⁴⁴⁵Idem.

⁴⁴⁶Idem.

⁴⁴⁷Idem.

⁴⁴⁸Valenzuela, Nibaldo, 2012.

⁴⁴⁹Valenzuela, Nibaldo, 2013.

Gossens. De acuerdo con el coleccionista Fernando Méndez, hubo chilenos amantes del mariachi y de la norteña, que fueron acusados por los “milicos” y por los “pacos”, de escuchar música comunista. Los implicados siempre eran asesinados.⁴⁵⁰A pesar de ello, charros como Antonio Aguilar y como Vicente Fernández, se vieron beneficiados por la difusión de sus películas. Las temáticas abordadas en los filmes protagonizados por el nativo de Zacatecas y por el oriundo de Jalisco, encajaban con los valores que el gobierno militar difundía.⁴⁵¹

Intérpretes

En 1980 se fundó la Agrupación del Cantar Mexicano, por iniciativa de la mexicana, Imelda Zapata. Gracias al liderazgo de Zapata, en septiembre de 1981 tuvo lugar el Primer Encuentro del Mariachi, en el Club México de la ciudad de Santiago de Chile.⁴⁵²De 1982 a 1990, la Agrupación del Cantar Mexicano realizó festivales de músicas mexicanas en el Estadio Chile, hoy Estadio Víctor Jara. Como Delegada Cultural de México en Chile, Imelda Zapata mantuvo a la Agrupación del Cantar Mexicano durante la dictadura, llegando, incluso, a transmitir funciones boxísticas de peleadores mexicanos en el Club México, con el propósito de allegarse recursos.⁴⁵³El dinero lo necesitaba para comprar vestuarios e instrumentos que la permanencia de la Agrupación del Cantar Mexicano demandaba. Imelda Zapata fue importante porque llevó a Chile instrumentos mexicanos como el bajo sexto; también fundó al Mariachi México Lindo, en 1985, y al dueto norteño, Los Rancheros de Chile, en 1987. Con el apoyo de Radio Colo Colo, Radio Panamericana y Radio Yungay, la señora Imelda Zapata hizo presentaciones con Los Hermanos Bustos y con Eliseo Guevara en el Club México, para apoyar a niños huérfanos y enfermos.⁴⁵⁴

En el plano mediático, Mario Luis Kreutzberger Blumenfeld, mejor conocido como Don Francisco, inauguró su programa Sábados Gigantes en 1962. Este espacio televisivo dio acogida a músicas mexicanas como el mariachi y como la norteña.⁴⁵⁵Desde 1962, y hasta 1994, año en que emigró a los Estados Unidos, Sábados Gigantes fue un escaparate del que se beneficiaron intérpretes chilenos como Eliseo Guevara y como Los Tigres de Sonora. Además de ayudar en el posicionamiento artístico de cantantes norteños y mariacheros de nacionalidad chilena, Sábados Gigantes fue una vitrina para cantantes mexicanos como

⁴⁵⁰Méndez, Fernando, 2013.

⁴⁵¹Zúñiga, Sergio, 2013.

⁴⁵²Idem.

⁴⁵³Idem.

⁴⁵⁴Idem.

⁴⁵⁵Valenzuela, Nivaldo, 2013.

Yolanda del Río, quien durante la década de 1980 fue entrevistada en más de tres ocasiones por Don Francisco. Mario Luis Kreutzberger se vinculó tanto con la música norteña, que en el 2004 grabó el disco, *Mi Homenaje Gigante a la Música Norteña*, contando con la participación de grupos como Los Tigres del Norte y como el Conjunto Primavera.⁴⁵⁶

Durante la dictadura fueron numerosos los intérpretes de mariachi y de música norteña que surgieron en Chile. Artistas como Los Texanos de América (1973), como Las Hermanitas Moya (1974), como Los Tigres de Sonora (1975) y como Eliseo Guevara (1979), brillaron en la dictadura.⁴⁵⁷ De todos los representantes de música norteña surgidos en Chile, entre 1973 y 1990, fueron Los Luceros del Valle, el proyecto más importante. Por su relevancia social, es menester narrar la historia de Los Luceros del Valle, quienes se autodenominan como “los máximos representantes de la música ranchera tropical de estilo norteño”.⁴⁵⁸

Los Luceros del Valle

El dueto de música norteña conocido como Los Luceros del Valle, está formado por Oscar Inzunza Soto (bajo sexto y guitarra) y por Rafael Alcalino Leyva (acordeón). Su carrera artística empezó en 1974, y hasta la fecha (2014) han grabado 36 discos. Su música ha sido editada en Argentina, en Bolivia, en Colombia por Discos Fuentes y en México por EMI, en 1978. Los Luceros del Valle fueron el primer dueto de música norteña de manufactura chilena, que experimentó con la cumbia colombiana. La carta número tres, por ejemplo, musicalizó en 1979, *El Festival de la 1*, un programa televisivo transmitido por la señal oficial. Este hecho corrobora que músicas mexicanas como la norteña, tuvieron cabida en las programaciones oficiales que la dictadura militar promovió durante su reinado.⁴⁵⁹

Es interesante que Los Luceros del Valle se hayan inspirado en Mike Laure para desarrollar su concepto musical. Lo es porque Mike Laure es mexicano, no colombiano. De acuerdo con Oscar Inzunza, se decantaron por la cumbia porque vieron una oportunidad de crecimiento profesional. Si la clave del juego estaba en la venta de discos, la cumbia era un género que les garantizaba el éxito, sobre todo porque está lejos de temáticas politizadas. Lo

⁴⁵⁶Idem.

⁴⁵⁷Obando, Mario [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

⁴⁵⁸Inzunza, Oscar [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

⁴⁵⁹Idem.

hecho por Los Luceros del Valle fue tan importante que lograron influir a Los Hermanos Bustos, quienes en 1976 se vieron obligados a grabar un disco de cumbias. Oscar Inzunza afirmó que Los Luceros del Valle tienen un estilo peculiar, su música no es ni mexicana, ni colombiana, “sino una creación para consumo chileno y argentino”.⁴⁶⁰

Decidieron llamarse Los Luceros del Valle, porque en la época de su nacimiento, se escuchaba cotidianamente la música de Los Costeños del Valle, un dueto de música norteña, originario de México. Rafael Alcalino y Oscar Inzunza, se conocieron en 1973, trabajando en los trenes que corrían de Santiago hacia el sur de Chile. En 1974 se presentaron en Radio Colo Colo, donde les brindaron la oportunidad de presentarse en vivo. Gracias a que Radio Colo Colo gozaba de gran audiencia, a lo largo de Chile y en Argentina, Los Luceros del Valle fueron invitados a grabar con el sello Sol de América.⁴⁶¹

El programa del cual participaron Los Luceros del Valle en Radio Colo Colo de Santiago, se llamó Pura Música Norteña, fue conducido por un farmacéutico de Melipilla al que apodaban El lolo polainas. El espacio radiofónico transmitió los domingos de 10 de la mañana a 2 de la tarde; en él se daba la posibilidad a duetos norteños para que mostraran su talento. Fernando Neira, dueño del sello Sol de América, fue quien los invitó a grabar, inicialmente, el disco Prieta linda en 1974. Luego vino El animalito en 1975, Música norteña mexicana en 1977, Más música norteña en 1978, Puras cumbias en 1977, El disco de oro en 1978 y Solo para bailar en 1979.⁴⁶² El sábado 26 de enero del 2013, en el persa Biobío de Santiago, compré un ejemplar del Disco de Oro de Los Luceros del Valle, editado en 1978. Éste reseña la relevancia artística del dueto chileno de música norteña:

Muchos pensarán que los temas incluidos en este Long Play son los discos más vendidos de este extraordinario dueto norteño; pero no es así, ya que todos son temas grabados por primera vez. Coincidió, eso sí, con la entrega del disco de oro, por parte del sello Sol de América, a Rafael Alcalino y Oscar Inzunza, por ser los más vendedores y populares de esta empresa. Hace poco más de dos años que ellos grabaron El animalito, y no muchos creyeron que Los Luceros del Valle estarían algún día en la cúspide que todo artista anhela. Fernando Neira R, Gerente Productor de esta empresa fue el que confió en la calidad musical e interpretativa de los Luceritos, y aquí están los resultados. Éste es su 6 Long Play, que significó para algunas personas muchas horas de trabajo, planificación y dedicación.⁴⁶³

⁴⁶⁰Idem.

⁴⁶¹Idem.

⁴⁶²Idem.

⁴⁶³Los Luceros del Valle, *El disco de oro*, Santiago, Sol de América, 1978.

Fernando Neira fue también el responsable de que en diciembre de 1975, Oscar Inzunza habilitara un negocio especializado en la venta de discos de músicas y películas mexicanas, en Rancagua. El negocio se llama Los Luceros del Valle, ofrece la colección de Cantinflas, de Vicente Fernández y de Pedro Infante, además de discos de músicas mexicanas difíciles de conseguir en Chile. Amén de discos y películas, Oscar Inzunza también comercializa con videos musicales de grupos norteros contemporáneos como Pesado. Los Luceros del Valle difunden a las músicas mexicanas desde su posición de intérpretes norteros y desde su rol de empresarios. Tuve oportunidad de conocer el establecimiento, y sin duda, el material que ofrece en sus aparadores es para auténticos conocedores.⁴⁶⁴

Las Caravanas

Con la dictadura, los espectáculos radiales y televisivos fueron acotados, entonces para sobrevivir, los humoristas, intérpretes rancheros y duetos norteros comenzaron a organizar caravanas en poblaciones de todo Chile. Uno de los más importantes patrocinadores de las caravanas-norteras fue Radio Colo Colo de Santiago de Chile. Radio Colo Colo se consolidó, durante la dictadura, como la estación más importante de las músicas mexicanas en Chile. Radio Colo Colo nació como tal, en el año de 1974. Antes de llamarse Radio Colo Colo, la estación tuvo el nombre de Radio Luis Emilio Recabarren Serrano, en honor al padre del movimiento obrero chileno. La Radio Emilio Recabarren comenzó transmisiones en 1971, por órdenes del gobierno de Salvador Allende. “Desde entonces transmitía pura música mexicana”.⁴⁶⁵ Nibaldo Valenzuela recuerda a la Radio Emilio Recabarren, “porque cuando empezó el golpe, mataron a mucha gente, entonces hay un corrido de Las Jilguerillas que se llama El desertor; en él se habla de que los militares se llevan al hijo preso.”⁴⁶⁶ El corrido fue tocado por Radio Emilio Recabarren, durante la tarde y la noche del 11 de septiembre de 1973, por solicitud de las familias que perdieron a sus hijos.⁴⁶⁷

En 1976 Fernando Trujillo, Los Reales del Valle y Guadalupe del Carmen recorrieron el sur de Chile con su caravana de artistas. Cumplían con tres funciones diarias en distintas ciudades. Esas caravanas daban comienzo a las 3 de la tarde y terminaban a las 8:00 de la noche, con dos intervenciones de cada artista involucrado. Generalmente se hacían en

⁴⁶⁴Inzunza, Oscar, 2013.

⁴⁶⁵Valenzuela, Nibaldo, 2012.

⁴⁶⁶Idem.

⁴⁶⁷Idem.

gimnasios y eran las radios quienes se encargan de absorber los gastos de producción. El 13 y el 14 de febrero de 1976 hubo una caravana en Talca y en San Clemente, aconteciendo lo siguiente: las presentaciones se alargaron por la demanda de personas que fueron a verlos, los productores pidieron autorización al Intendente para que éste ampliara el horario del toque de queda. Al final los militares resolvieron colocar un timbre en la mano izquierda de las personas que fueron al concierto para evitar ser detenidos y ejecutados.⁴⁶⁸

Contra la dictadura

El locutor Hugo Olivares Carbajal, especialista en músicas mexicanas, nació el 4 de junio de 1962, en Ovalle, norte de Chile. Migró a Santiago en el año de 1967, junto a sus padres. Actualmente produce y conduce dos programas de músicas mexicanas: Despertar Ranchero y Los Capos de México. El primero es transmitido de lunes a viernes por las mañanas en Calipso FM, perteneciente al grupo Radio Colo Colo. Despertar Ranchero inició en el año 2000 como una idea original del acordeonista norteño, Juan Contreras, fundador de Los Rancheros de Río Grande. “Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Fue Juan Conteras quien me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces, así que él traía todo, por eso lo quiero”,⁴⁶⁹ atajó el locutor Hugo Olivares Carvajal.

En sus inicios, Despertar Ranchero se transmitió desde la Comuna de Maipú, la más importante de Santiago, en términos demográficos. Por su parte, Los Capos de México es emitido los sábados por las tardes desde Radio Santiago Bueras, ubicada en la Comuna de Maipú. Hugo Olivares se inclinó por el nombre de Los Capos de México “porque en Chile un capo es el mejor, el bueno, el número uno. A través del nombre la gente sabe que va a escuchar lo mejor de la música mexicana”.⁴⁷⁰ Olivares aprovechó la música del grupo norteño, Los Capos de México para “armar las cortinas”. El programa, Los Capos de México fue transmitido por primera vez, el 1 de mayo del 2004, en Radio Estación Cuatro de Santiago de Chile. El espacio radiofónico sigue ampliando sus zonas de influencia.⁴⁷¹

Cuando el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, el locutor chileno, Hugo Olivares Carvajal tenía 11 años de edad. Por el amplio conocimiento que posee de las músicas mexicanas, y por haber sido testigo presencial del evento que cambió para siempre

⁴⁶⁸Inzunza, Oscar, 2012.

⁴⁶⁹Olivares, Hugo, 2012.

⁴⁷⁰Idem.

⁴⁷¹Idem.

la historia de Chile, Hugo Olivares Carvajal es una fuente confiable que brinda luces sobre los nexos de las músicas mexicanas en general, y sobre la norteña en particular, con la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte. Desmenuzaré sus reflexiones.

De acuerdo con Hugo Olivares, actualmente los grandes corporativos radiofónicos de Chile no tocan músicas mexicanas porque las consideran del pueblo, “vulgares, sin clase, y sobre todo, las ven como una música que trajo Pinochet. Momios ignorantes, no saben nada de su historia, pues lo único que trajo Pinochet fue muerte, desesperanza. Todo lo contrario, la música mexicana nos regresó la esperanza cada día de sufrimiento en tiempos de la dictadura”.⁴⁷² Olivares Carvajal aseguró que Pinochet nunca promovió a las músicas mexicanas en Chile, aunque la realidad es que el militar chileno sí vio con ojos de amor, a todos aquellos intérpretes, estilos y corrientes de las músicas mexicanas que le ayudaran a replicar su discurso ideológico entre los campesinos trasandinos, que representaban el 80% de los habitantes de Chile, en la década de 1970.⁴⁷³ ¿Para qué preocuparse por la opinión de los intelectuales chilenos, si el grueso de sus gobernados eran campesinos? Augusto Pinochet Ugarte fue pragmático, necesitaba complacer a las mayorías. Políticamente, era más conveniente difundir la música de Antonio Aguilar que la obra de Violeta Parra.

A favor de la dictadura

No todos los actores que dan forma y vida a las músicas mexicanas en Chile son de izquierda. Sergio Zúñiga Cortés, fundador y director del Mariachi Calicanto de Santiago, heredero del dueto de música norteña Sergio y Polita, se declara partidario de Augusto Pinochet Ugarte. Sergio Zúñiga Cortés, su esposa Ingrid Guzmán y su padre Sergio Zúñiga Soto, fueron militares. La historia de vida de Sergio Zúñiga Soto puede resultar impactante pues el señor se desempeñó como asistente personal del dictador. Sergio Zúñiga padre no solo fue militar, sino una de las manos derechas de Augusto Pinochet Ugarte.

De acuerdo con Ingrid Guzmán, esposa y *manager* de Sergio Zúñiga Cortés, la vida de sus suegros estuvo en peligro cuando en 1980, un capitán cercano a Pinochet descubrió que el señor Sergio Zúñiga Soto y su esposa, Hipólita Cortés, tenían un dueto de música norteña. En la era de la dictadura estaba prohibido que los militares realizaran actividades

⁴⁷²Idem.

⁴⁷³Valenzuela, Nivaldo, 2014.

artísticas, “porque el militar está hecho para obedecer, no para crear”.⁴⁷⁴Sergio Zúñiga Soto e Hipólita Cortés iniciaron su carrera artística en Radio Yungay, en el año de 1974, con el nombre artístico de Sergio y Polita. Fue en 1979 que el dueto Sergio y Polita grabó su primer casete con el apoyo de la disquera Surko, en plena dictadura militar. La recopilación se llamó Corridos y rancheras. Durante seis años, Sergio y Polita cultivaron a la música norteña clandestinamente, hasta que en 1980 fueron descubiertos y confrontados. Les perdonaron la vida porque Sergio Zúñiga Soto era uno de los allegados a Pinochet Ugarte.⁴⁷⁵

Sergio Zúñiga Cortés afirmó que el gusto de los chilenos por la música norteña no tiene que ver con ser de izquierda o con ser derecha. Tampoco está asociada con el gobierno de Salvador Allende, ni con el de Augusto Pinochet Ugarte.⁴⁷⁶La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas y también las prohibió. Augusto Pinochet Ugarte alentó a las músicas que llegaron de México en tanto sirvieran para reforzar el estereotipo del huaso ligado al campo, a los caballos y a la cueca. No es casualidad que uno de los grupos consentidos de la dictadura fueran Los Huasos Quincheros. Se vinculó al huaso con el charro mexicano porque resultó conveniente para la estabilidad política de Chile.⁴⁷⁷

Músicas como la norteña sirvieron de distractores, igual que las películas mexicanas sin contenido político, transmitidas entre 1973 y 1990. Las cutículas que planteaban el tema de la revolución mexicana fueron censuradas por decisión del régimen.⁴⁷⁸El gobierno militar bombardeó a los campesinos chilenos con rancheras en ritmo de mariachi nacionalista y de norteño, porque era donde más enraizado estaba el amor por México. En opinión de Sergio Zúñiga Cortés, “si vas para el campo chileno, las personas que entrevistes se sabrán las letras del Caballo blanco y de La yegua colorada, e ignoraran Si vas para Chile”.⁴⁷⁹

Música derechista

⁴⁷⁴Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴⁷⁵En 1980, Surko vendió los derechos del casete a CBS-México. Gracias a este convenio, el casete fue reeditado en el año 2000, en Perú. El casete se reeditó en formato-disco en España, Colombia, Bolivia, Argentina y México, en el año 2010. Sergio Zúñiga Soto de jubiló con el grado de sargento, luego de servir a la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte. Actualmente tiene 65 años de edad. En pleno 2013, el dueto Sergio y Polita se encuentra en el estudio de grabación con miras a sacar dos nuevas producciones. Idem.

⁴⁷⁶Zúñiga Cortés, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴⁷⁷Idem.

⁴⁷⁸Idem.

⁴⁷⁹Idem.

Los chilenos que no vivieron la dictadura, es decir los jóvenes, adjetivan a las músicas mexicanas como derechistas y conservadoras. Es necesario precisar que la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte promovió ciertas músicas mexicanas para reforzar su estereotipo del huaso, pero ello no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. La llegada de Augusto Pinochet Ugarte a la presidencia de Chile, mediante el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, coincidió con el protagonismo del corrido político en la música norteña. La década de 1970 significó el auge del narcotráfico en Sinaloa, con él nacieron Los Tigres del Norte y sus corridos mafiosos. En la década de 1970, la figura de Paulino Vargas Jiménez detonó en su faceta de compositor. La ausencia en Chile de propuestas críticas, generadas al interior de la música norteña, no implica su inexistencia.

La violencia política generada en México por el narcotráfico durante los años de 1970, provocó el surgimiento de una vertiente contestaria al interior de la música norteña. Un personaje clave que brinda respuestas al respecto, es el compositor Paulino Vargas Jiménez, líder de Los Broncos de Reynosa, dueto fundacional de la música norteña, originario de Promontorio, Durango, México. La dictadura no permitió que ese lado contestario y político de la música norteña llegara a Chile. Ésta prohibió corrientes e intérpretes mexicanos que pusieran en riesgo la estabilidad social de Chile. Sergio Zúñiga Cortés, mariachero consumado y músico pinochetista, explica este proceso sociopolítico:

Durante la dictadura, la música mexicana se clasificó. Chabela Vargas, Oscar Chávez y Amparo Ochoa fueron artistas mexicanos que estuvieron prohibidos. Mucha música mexicana que llegó a Chile por Valparaíso fue requisada por los militares, pues estaba prohibida. Otros artistas se vieron beneficiados, por ejemplo Los Huasos Quincheros. Ellos se erigieron como los consentidos de tata Pinochet. Recientemente, en el Festival de Música Mexicana Guadalupe del Carmen, celebrado en febrero de cada año en Chanco, al sur de Chile, estuvieron Los Huasos Quincheros. Muchos se preguntaron ¿Qué hacen Los Huasos Quincheros en un festival de música mexicana? La respuesta es simple. La gente que gusta de la música mexicana en todo Chile, podemos decir un 70% se reconoce como gente de derecha, es decir, gente pinochetista. Lo que pasa es que la gente que gusta de la música mexicana que es mayormente del sur, lo que ellos vivieron fue una realidad diferente a la que experimentaron los de Santiago. Por ejemplo, tú tenías animales y los vendías a Santiago, en el gobierno de Allende se trató que todo lo que se produjese en la zona, se comieran en la misma zona. Esto generó que Osorno, un pueblo ganadero del sur de Chile, no pudieran sacar sus animales para llevarlos a la gente de Santiago. En Santiago no había animales para comer. Rancagua es un pueblo agricultor, entonces había lugares que tenían puro maíz para comer y otros sólo carne.

Entonces, si lo ves como un campesino, para la gente fue un mal que les prohibiera que sus productos no pudieran ir a otros lados. Para el agricultor eso fue pésimo, para el ganadero fue igual de pésimo. Ahí está el origen y el porque la gente del sur ve negativamente al gobierno de Salvador Allende y ven con buenos ojos al gobierno de Augusto Pinochet Ugarte. Esa gente del sur de Chile, es la que se divertía viendo películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la misma forma de ser. Cuando pasó todo el tema del golpe, mucha gente del campo pidió que se derrocara al gobierno de Salvador Allende. Si tú lo ves de esa manera, el país se dividió. Por eso cuando Pinochet estereotipó la cueca impulsó a Los Huasos Quincheros. Mucha gente en el sur que es partidaria de Pinochet, lo ve como algo positivo porque en menos de una semana pudo vender sus animales y sus productos del campo a otras regiones. Por eso son partidarios de la derecha, pero ojo, el asunto de la música mexicana es meramente circunstancial, la música mexicana no se hizo expresamente para que Pinochet la usara, él la vio y percibió que podía servirle. Todavía hoy la gente del sur prefiere a la derecha sobre la izquierda. En el sur están los chilenos más mexicanos, te lo aseguro. Bien, sobre la visita de Los Huasos Quincheros al Festival de Chanco en febrero del 2013, no olvidar que la alcaldesa es de derecha. Chanco es históricamente de derecha. El grupo de Los Huasos Quincheros grabó muchísima música mexicana, ese dato es relevante.⁴⁸⁰

Sergio Zúñiga Cortés tiene razón. El 18 de septiembre de 1979, Augusto Pinochet Ugarte promulgó el decreto número 23, el que envistió a la cueca como la danza, baile y la música nacional de Chile. El decreto sostiene que “la cueca constituye en cuanto a música y danza, la más genuina expresión del alma nacional chilena”; “que en su letra alberga la picardía del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía”; y “que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la independencia y celebrando con ella sus gestas más gloriosas”.⁴⁸¹ Patrimonializar a la cueca significó también destacar las virtudes de la sociedad rural chilena, la del centro-sur.⁴⁸² Al hacerlo se incluyó en su proyecto de nación a los inmigrantes alemanes que desde el siglo XIX llegaron a Chile.⁴⁸³

El Rey

Se debe precisar que la cueca ya formaba parte de la identidad chilena. Bernardo Subercaseaux menciona en su libro sobre la historia del libro en Chile que desde 1880 con los excedentes salitreros, el Estado chileno promovió la zarzuela y la cueca en espacios públicos de la ciudad de Santiago.⁴⁸⁴ La cueca también fue difundida mediante la literatura; en

⁴⁸⁰Idem.

⁴⁸¹Información proporcionada por Fabio Salas Zúñiga.

⁴⁸²Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.169.

⁴⁸³Silva, Bárbara, *Chile. Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008, p.92.

⁴⁸⁴Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.98.

1885, por ejemplo, se escribió El huaso en Santiago de Mateo Martínez Quevedo, relato costumbrista que puso en el centro al huaso y a la cueca, su música. “Es una obra musicalizada que narra las peripecias de un huaso que visita a sus familiares en Santiago. La obra concluye con una zamacueca que se baila en el escenario”.⁴⁸⁵El dictador Pinochet retomó elementos de la cultura popular chilena como el huaso y como la cueca para tener alineados a los campesinos, actores sociales identificados con estos símbolos. Las medidas formaban parte de una estrategia política que buscaba ganar la simpatía popular.⁴⁸⁶

Aunque la cueca fue decretada como la música nacional de Chile, el dictador Pinochet exigía mariachis en los aeropuertos para cada uno de los viajes que hacía al extranjero. Los mariachis debían estar presentes al despedirlo y al recibirlo. Incluso, “la canción más representativa del gobierno militar fue El Rey de José Alfredo Jiménez. En la actualidad ofrezco serenatas en las que se me prohíbe cantar El Rey”,⁴⁸⁷me aseguró Sergio Zúñiga en una de las entrevistas que sostuvimos en Santiago. Augusto Pinochet fue un apasionado de México, “en sus fiestas siempre llevaba a Los Huasos Quincheros, quienes le cantaban México lindo y querido, Paloma querida y Cielito lindo. No hay duda que México es el país más presente en Chile”.⁴⁸⁸Para el locutor de Radio Colo Colo, Hugo Olivares, “Chile le debe todo a México porque ustedes nos heredaron una música, incluso hasta un idioma si pensamos en Cantinflas y en El Chavo del 8. Los chilenos llevamos tatuado en el corazón a nuestro México. No te miento si te digo que millones de chilenos nos sentimos orgullosos de México, porque también es nuestra patria”.⁴⁸⁹México “para nosotros los chilenos es una mezcla de sentimientos. México nos evoca la niñez, nos hace vivir momentos felices. México me recuerda cuando fui niño, cuando estaban mis padres. México para mi es la felicidad completa. Te amo México”.⁴⁹⁰

Alemanes en el sur de Chile

Importantes colonias de alemanes se establecieron en el sur de Chile, en la ruralidad. Miembros de estas comunidades alemanas adoptaron a la ranchera como una de sus músicas, “se encantaron con la norteña y su acordeón diatónico por la evocación de

⁴⁸⁵Ibid, p.102.

⁴⁸⁶Zúñiga Cortés, 2013.

⁴⁸⁷Idem.

⁴⁸⁸Idem.

⁴⁸⁹Olivares, Hugo, 2013.

⁴⁹⁰Idem.

recuerdos que les proporcionaba el instrumento. Era como estar en casa”.⁴⁹¹El sur de Chile concentró las migraciones alemanas desde finales del siglo XIX. Es sabido que el dictador chileno, Augusto Pinochet Ugarte, sintió gran fascinación por el nacional socialismo del alemán Adolfo Hitler.⁴⁹²No se debe omitir que por más de 20 años, “los principales maestros del Instituto Pedagógico (creado en 1889, luego de la misión de Valentín Letelier por Alemania) que labraron generaciones de intelectuales chilenos fueron alemanes”.⁴⁹³El sur de Chile representa el mestizaje, en esa región se bebe cerveza alemana y se baila al ritmo de la norteña, del mariachi, de la ranchera y de los corridos mexicanos.

Después de la dictadura

Apenas finalizada la dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte, las músicas mexicanas en Chile se diversificaron. El 28 de junio de 1991, Sergio Zúñiga Cortés fundó el Mariachi Calicanto, en Santiago. Zúñiga Cortés nació el 18 de julio de 1977, en plena dictadura. Recibió formación musical en el Liceo Experimental Artístico en la década de 1980, una escuela a donde asistían simpatizantes y opositores de la dictadura.⁴⁹⁴En el mismo año, Televisa, a través de Verónica Castro y su programa televisivo conocido como La Movida, daba a conocer a Los Invasores de Nuevo León, a Los Bravos del Norte, a Rosenda Bernal, y al dueto Carlos y José.⁴⁹⁵En 1991 Lorenzo de Monteclaro causó furor con La pèrsica, un tema en ritmo de cumbia colombiana que iba perfecto con la felicidad que los chilenos vivían.

En los primeros años de la década de 1990, luego de finalizada la dictadura, La Feria del Disco empezó a importar ejemplares de las nuevas músicas mexicanas. Los artículos de entretenimiento producidos por Televisa como El Chavo del 8, coparon los espacios televisivos de Chile.⁴⁹⁶Las teleseries o telenovelas mexicanas empezaron a exportar actrices de caras bonitas, y con ellas, la música de bandas sinaloenses como El Recodo, se conoció en Chile. Pasarían algunos años para que Chile pudiera colocar como actor protagónico de una telenovela hecha por Televisa, a uno de los suyos. En el 2012, Cristián de la Fuente protagonizó Amor Bravío, una telenovela que reproduce el estereotipo del charro mexicano entorno a las haciendas y a su china, papel asumido por Silvia Navarro, actriz mexicana.⁴⁹⁷

⁴⁹¹Silva, Bárbara, p.92.

⁴⁹²Larraín, Jorge, p.263.

⁴⁹³Idem.

⁴⁹⁴Zúñiga, Sergio, 2013.

⁴⁹⁵Valenzuela, Nibaldo, 2013.

⁴⁹⁶Inzunza, Oscar, 2013.

⁴⁹⁷Obando, Mario, 2013.

Chilenos al grito de guerra

Con la llegada del gobierno de la concertación en 1990, Chile creció económicamente y se convirtió en el jaguar latinoamericano. Con fuertes inversiones en ciencia y en tecnología, Chile se transformó en un polo atractivo para los migrantes iberoamericanos. En los últimos 20 años (1994-2014) la comunidad de mexicanos en Chile aumentó. Muchas empresas mexicanas como Telmex, Bimbo, Femsa y Maseca, se han establecido en Chile.⁴⁹⁸ La Asociación de Mexicanos en Chile, a través de la sinaloense, Sujel Castellanos, promueve y difunde tradiciones mexicanas como El día de reyes, como la independencia de México, como la revolución mexicana, como el día de muertos y como el 12 de diciembre.

Los mexicanos que se encuentran en Chile, arriban, principalmente, como empresarios, como estudiantes y como espos@s de chilen@s. Cinthia Nieto, por ejemplo, es una joven mexicana que en el año 2012 llegó a Chile, con el objetivo de realizar una estancia doctoral en el área de química, en la Universidad Católica de Chile.⁴⁹⁹ Alejandro García, oriundo de León, Guanajuato, se estableció en el año 2000 en Santiago, luego de matrimoniarse con la chilena Mercedes Bustos. Alejandro García se dedica a vender productos mexicanos relacionados con las domaduras y con el rodeo chileno; artículos como botas, chamarras, sombreros y cinturones, los compra en Guadalajara, en León y en San Francisco del Rincón, Guanajuato. Mexicanos como Alejandro Bustos son importantes porque visten y equipan a los chilenos que asisten a lugares como La media luna de Nos, donde se realizan con regularidad, tardeadas rancheras a ritmo de mariachi, de acordeón y bajo sexto.⁵⁰⁰

Atardecer ranchero

Juan Velásquez llegó a Chile en el 2010, luego de casarse en el 2007 con una chilena. Velásquez estudió ciencias de la comunicación en la Universidad del Valle de Atemajac, en Guadalajara, de donde egresó en 1983. El 2 de noviembre del 2012 inició el programa Atardecer ranchero, en Radio Colo Colo de Santiago de Chile. Juan Velásquez fue invitado por Omar Garate, dueño de Radio Colo Colo, para que se hiciera cargo del espacio. “Garate

⁴⁹⁸Castellanos, Sujel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁴⁹⁹Nieto, Cinthia [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁰⁰García, Alejandro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

tenía la intención de hacer un programa de música mexicana, conducido por un mexicano. Quería un locutor mexicano, no quería a un locutor chileno hablando mexicano, ni tampoco quería a grupos chilenos tocando mexicano. Se trata de autenticidad mexicana”.⁵⁰¹

El objetivo de *Atardecer ranchero* es llegar a personas que oscilen entre los 40 y los 70 años de edad, “porque son ellos quienes recuerdan las películas mexicanas”.⁵⁰² En las ediciones de su programa, Juan Vásquez comparte biografías de artistas, para luego colocar ejemplos musicales. En su programa suena música mexicana de todas las épocas y de todos los géneros, incluyendo la norteña que se grabó en las décadas de 1950 y 1960. Si bien en Chile son muy conocidos intérpretes como Antonio Aguilar y como Vicente Fernández, trata que su programa sea un escaparate para mostrar canciones de artistas no tan conocidos en Chile, como Gerardo Reyes. Considera que las músicas mexicanas en Chile, son clasificadas para su consumo, en estratos sociales: “un catrín de Las Condes prefiere escuchar a Luis Miguel con mariachi y un obrero de Maipú es feliz con Pedro Infante”.⁵⁰³

Está consciente que los chilenos son inquietos y les gusta saber de México, por eso trata de hacer una locución “seria, sin chilenismos y sin tanto circo”.⁵⁰⁴ *Atardecer ranchero* está inspirado en un programa que se transmitió en Guadalajara en la década de 1980. *Atardecer ranchero* pasa de lunes a sábado de 7 a 8 de la noche; en cada emisión se tocan 15 canciones, libres de publicidad. Gracias al programa *Atardecer ranchero*, escuelas primarias de Maipú, de San Bernardo y de Talagante han hecho bailables con polkas, con redowas y con huapangos norteños. Corridos vinculados con el narcotráfico no se escuchan en *Atardecer ranchero*, porque según Juan Velásquez, “se trata de educar a los chilenos en la cultura mexicana, no es correcto que un mexicano promueva cosas malas de México”.⁵⁰⁵

Juan Vásquez opina que, históricamente, las músicas mexicanas han pisado fuerte en Chile, “por eso, cada que se inaugura un programa mexicano, sabes que tendrá éxito”.⁵⁰⁶ Juan Velásquez vive en un barrio santiaguino de gente pudiente y su programa está enfocado a personas trabajadoras; esto le permite tener una visión amplia sobre el fenómeno de las músicas mexicanas en Chile. Juan Velásquez piensa que las clases bajas escuchan músicas

⁵⁰¹Velásquez, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

⁵⁰²Idem.

⁵⁰³Idem.

⁵⁰⁴Idem.

⁵⁰⁵Idem.

⁵⁰⁶Idem.

mexicanas por herencia de sus padres, mientras que los ricos lo hacen más por razones de cosmopolitismo y refinamiento intelectual.⁵⁰⁷ Lo cierto es que las músicas mexicanas, incluida la norteña, permean a la sociedad chilena, en su conjunto.

Moisés Aarón Quezada Valenzuela

Nació el 24 de junio de 1995, en el pueblo de Los Ángeles, en el sur de Chile. Desde pequeño ha estado vinculado a las músicas mexicanas, pues sus abuelos y padres son músicos. Primero lo enseñaron a escuchar la música norteña, luego a ejecutarla. Su abuelo, Alfonso Valenzuela,⁵⁰⁸ fue un músico mexicano que llegó a Chile en 1939, a bordo del Cuauhtémoc. Como otros tantos músicos mexicanos que llegaron con los terremotos a Chile, el abuelo de Moisés Quezada se quedó a radicar en la nación trasandina. Alfonso Valenzuela era ejecutante de violín y bajo sexto, nativo de Tamaulipas. En su abuelo, Moisés Aarón Quezada Valenzuela encontró su más grande conexión con México.⁵⁰⁹

Define a la música norteña como un estilo de vida; al escucharla, dice, “se van los malestares y llega la alegría”.⁵¹⁰ Moisés Quezada Valenzuela se considera tan chileno como mexicano, sueña con visitar México, para volver a las raíces de sus antepasados y llenarse de una cultura que también le pertenece. El saber que su abuelo era mexicano, lo colma de orgullo y amor por una nación, que aunque distante, es cercana en sentimiento y pensamiento. “Saber que en mis venas corre sangre mexicana me llena de orgullo, por eso cada vez que toco música norteña, lo hago con todo mi corazón. Sólo de pensar que un día estaré en México, me llena de sentimiento y unas ganas de llorar inmensas”.⁵¹¹

Además de que su abuelo era mexicano, Quezada Valenzuela dijo que desde pequeño vive rodeado de músicas mexicanas, lo que explica su pasión. Opinó que “casi toda la música chilena también es mexicana”.⁵¹² Para chilenos como Moisés Quezada Valenzuela, México es el hermano mayor. “La cultura mexicana tiene algo que enamora a cualquiera. México es una meta, un sueño”.⁵¹³ Recuerda que en el año 2011, en el marco de las celebraciones de las fiestas patrias del 18 de septiembre, tuvo un problema con el profesor

⁵⁰⁷ Idem.

⁵⁰⁸ Tenía 19 años de edad cuando llegó a Chile.

⁵⁰⁹ Quezada Valenzuela, Moisés [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵¹⁰ Idem.

⁵¹¹ Idem.

⁵¹² Idem.

⁵¹³ Idem.

de historia. El maestro les pidió realizar una investigación sobre agrupaciones, cantantes y músicos chilenos. Sus compañeros atendieron las indicaciones, pero Moisés Quezada no. “Yo hice un trabajo sobre cultura mexicana, porque también es mía. Hubo un encontronazo con el maestro, pero no importa, las músicas mexicanas son más importantes que cualquier música. Nadie me va a imponer la música chilena, para mí, México es lo mejor”.⁵¹⁴

El caso de Moisés Quezada Valenzuela no es el único. Mario Corona y Christian Maldonado lograron registrar en su documental *Norteños del sur*, la existencia de Carlos Daniel Aedo Lagos, quien nació en Chillán (sur de Chile). Aedo Lagos es conocido en el ambiente musical como “El charro mestizo”. El padre de Carlos Daniel Aedo era nativo de Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Los progenitores de Aedo Lagos se conocieron en Chile. Cuando Daniel Aedo Lagos tenía un año de edad, sus padres lo llevaron a vivir a México.⁵¹⁵ Las historias de Moisés Quezada Valenzuela y de Carlos Daniel Aedo Lagos, indican que los nexos que ayudarían a explicar el amor que millones de chilenos sienten por la música norteña, son profundos y enraizados en una historia compartida.

Club Amigos de la Música Ranchera

El locutor, Hugo Olivares Carvajal, es el presidente del Club de Amigos de la Música Ranchera, fundado en Maipú por Blanca Esther Turban, Laura Julia González, Leonardo Díaz y Julio Quintero. La organización sin fines de lucro, nació el 4 de junio del 2008, con el objetivo de difundir y promover a todas las músicas mexicanas; además de recaudar fondos para ayudar a los más necesitados. Exceptuando a Hugo Olivares Carvajal quien es originario del norte, todos los integrantes del Club Amigos de la Música Ranchera, nacieron en el sur chileno: Laura Julia González es de Chillán, Blanca Esther Turban es de Chiloé y Julio Quintero es de la novena región. En la actualidad, el Club de Amigos de la Música Ranchera cuenta con 5,000 agremiados, entre los que hay médicos y arquitectos.⁵¹⁶

Conclusiones

La presencia de las músicas mexicanas en Chile, se enmarca en un intercambio comercial y cultural que data, por lo menos, del siglo XIX. La existencia de mexicanos en Chile ha sido un fenómeno constante y sostenido desde finales del siglo XIX, cuando Porfirio Díaz envió un

⁵¹⁴Idem.

⁵¹⁵Idem.

⁵¹⁶Olivares, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*.

grupo de músicos a la nación trasandina. La injerencia del Estado mexicano ha sido contundente en Chile; desde el siglo XIX los mandatarios aztecas han remitido contingentes de músicos y artistas como David Alfaro Siqueiros, para contribuir en las reconstrucciones que los chilenos han tenido que hacer, luego de los terremotos que han padecido.

Durante la dictadura, a pesar de que las relaciones políticas y comerciales entre México y Chile se quebraron, la música norteña siguió llegando a la nación tras andina, gracias a la intervención de chilenos exiliados en México, de chilenas radicadas en España, del contrabando y de la tenacidad que mexicanas como Imelda Zapata mostraron. Aun durante la dictadura militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte, hubo mexicanos que no sólo vivieron en Chile, sino que cumplieron con un rol de importancia en la promoción y en la difusión de la cultura mexicana, en donde se inscribe, por supuesto, la música norteña.

La dictadura militar de Augusto Pinochet Ugarte distanció al pueblo chileno, desgarró su sociedad, mutiló sus lazos comunitarios, volvió antagónicos a los huasos y a los intelectuales. Las músicas mexicanas, en general, cargan el estigma de ser derechistas, conservadoras y comparsas de la dictadura militar, lo que explica el rechazo que cientos de chilenos manifiestan respecto a ella. La música norteña en Chile es mirada con desconfianza por los sectores letrados, quienes ven en ella una música de huasos, de campesinos, y por lo tanto, de derechistas militantes pro Augusto Pinochet Ugarte.

A la par de este fenómeno, los intérpretes más valorados, en términos artísticos, por las élites intelectuales chilenas como Violeta Para, Víctor Jara, Quilapayún y Mauricio Redolés Bustos, han interpretado y grabado músicas mexicanas. Desde esta perspectiva, Sergio Zúñiga tiene razón cuando argumenta que las músicas mexicanas en Chile, son anteriores a los gobiernos de Salvador Allende y de Augusto Pinochet. Están más allá de derechas y de izquierdas; tampoco son privativas de los huasos, es decir de la gente pobre e iletrada. La realidad que un servidor observó en Chile es muy diferente a la que pasa por los canales oficiales chilenos. Durante mi estadía en Chile conocí gente humilde que ama a las músicas mexicanas, pero también tuve encuentros con gente de mundo que respeta y entiende la importancia que ha tenido México en la construcción histórica de la nación chilena.

Las élites chilenas, que son quienes finalmente escriben la historia de la nación trasandina, se han empeñado en olvidar un pasado estrechamente ligado con México.

Niegan la actualidad de prácticas musicales como la norteña y el mariachi, arguyendo que “las músicas mexicanas son del sur de Chile”, donde habitan los huasos, gente sin educación ni cultura. En Santiago gustan de lo europeo, dicen, porque los chilenos son Europa en América. No es así. En Santiago radican coleccionistas y locutores; se encuentran frecuencias difusoras de músicas mexicanas como Radio Colo Colo y cineastas como Christian Maldonado, quien en su documental *Norteños del sur*, da cuenta de la presencia de las músicas mexicanas en la capital de Chile. La realidad que vive la música norteña en Chile, es diferente a lo reproducido por los medios oficiales, por eso debe ser estudiada.

En los círculos universitarios se volvió leyenda el origen sureño de las músicas mexicanas. Al repetir una y otra vez esa historia, se distancian de la dictadura de Augusto Pinochet, la que asocian con las músicas mexicanas. Para cientos de chilenos universitarios, las músicas mexicanas fueron aliadas del gobierno militar, en el adoctrinamiento de las masas, junto a la televisión, la que se convirtió “en una industria de producción y reproducción de mensajes homogeneizadores para el consumo masivo.”⁵¹⁷ Griselda Núñez, por ejemplo, es una poetisa que ingresó a la escena literaria luego de aparecer en el programa *Sábado Gigante*, conducido por el judío-alemán, Mario Kreutzberger (Don Francisco).⁵¹⁸

Si músicas mexicanas como la norteña representaron los intereses de la junta militar encabezada por Augusto Pinochet Ugarte, fue por su temática rural. La dictadura usó a las músicas mexicanas para alejar, discursivamente, a la violencia de los chacareros o campesinos. Los valores que difundieron músicas como la norteña, fueron apropiados por el gobierno pinochetista, con la intención de evitar dificultades políticas en el seno del campesinado chileno. Claro que no se promovió toda la música mexicana, hubo ciertos intérpretes, ciertas canciones y ciertos compositores que fueron bloqueados por la dictadura, incluso referentes del mismo estilo norteño, como Paulino Vargas Jiménez de Los Broncos de Reynosa.

Luego del trabajo de campo realizado en Chile me percaté que el amor por las músicas mexicanas, en especial por la norteña, rebasa los estratos sociales. Antes de llegar a Chile, iba con la idea de un país lleno de gente con rasgos europeos, ajena a las músicas mexicanas. Pensaba que la conexión que explicaría una posible afición de los chilenos por la

⁵¹⁷Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.201.

⁵¹⁸Idem.

música norteña estaba en el sur de Chile por concentrar esta región una importante migración de alemanes y de polacos. Imaginé que al ser la música norteña resultado del mestizaje entre el acordeón de origen europeo y el bajo sexto de fabricación mexicana, las migraciones centro-europeas a Chile podrían ayudar a dilucidar las respuestas que permitieran explicar el porqué de la existencia de grupos de música norteña como Sentimiento Norteño de Marco Mañán y Corazón Norteño de Ricardo Rojas. Estaba lejos de imaginar la realidad tan compleja, profunda y enraizada que representan las músicas mexicanas en Chile. Posteriores a la dictadura, grupos como los formados y liderados por Ricardo Rojas Iturriaga y por Marco Mañán Yáñez, son apenas la punta del *iceberg*.

Una vez en Santiago, fue muy sencillo comenzar a ubicar mis fuentes. A los tres días de establecido en la capital de Chile, ya había realizado mi primera entrevista con Mario Obando, fabricante de bajo sextos, nacido en Valdivia (sur de Chile), pero radicado en Santiago. Recuerdo que me encontré un sábado por la mañana con el laudero, quien fue generoso al llevarme por algunas picadas o cantinas de Santiago, como El Hoyo y La Piojera, sitios donde la música norteña está presente. Son lugares pensados para el turismo europeo. En La Piojera, lugar que visité en 10 ocasiones, están de planta Los Soles del Norte, un dueto de música norteña formado por talentos chilenos. El dueto tiene más de 40 años ininterrumpidos, divulgando la música norteña en La Piojera de Santiago.

En los inicios de la década de 1990, Chile pasó a formar parte de una comunidad internacional selecta. El Fondo Monetario Internacional le asignó la tarea de asumirse como uno de los países latinoamericanos en vías de desarrollo más exitosos.⁵¹⁹ Las etiquetas semánticas que se usaron en la campaña publicitaria de principios de la década de 1990, adjetivando a Chile como jaguar, puma, líder y cabeza de serpiente, forman parte de una estrategia de exaltación que busca fabricar un nacionalismo económico, a partir de la idea: “somos triunfadores”.⁵²⁰ Fue en esa encrucijada que, hacia el exterior, el Estado chileno comenzó a vender un estereotipo de blancura, y una visión racista sobre los mapuches y sobre los negros. “En Chile, mientras más oscura la piel, más baja la clase social”.⁵²¹

Con el triunfo del NO y la elección del primer gobierno de la concertación en 1989, se inició una nueva época para Chile. Es natural y entendible que luego de las vejaciones

⁵¹⁹Larraín, Jorge, p.258.

⁵²⁰Ibid, p.164.

⁵²¹Ibid, p.232.

sufridas por la dictadura, los chilenos quisieran alejarse de todo lo que oliera a Pinochet. Lamentablemente, las músicas mexicanas forman parte de ese patrimonio inmaterial heredado por la dictadura pinochetista. El proceso de alianza entre la dictadura de Pinochet y las músicas mexicanas tendría que estudiarse con mayor profundidad en trabajos futuros. La dictadura de Augusto Pinochet Ugarte es una herida abierta, y también una oportunidad para que la nación chilena aclare dudas y responda preguntas sobre su pasado inmediato.

Gracias a todos los amigos chilenos que me tendieron la mano durante el desarrollo de la investigación. Gracias a Nibaldo Valenzuela Fernández, amigo entrañable del que siempre aprendo cosas nuevas de la vida. Gracias también a Marisol Facuse por haber confiado en mi persona y por haberme apoyado en todo momento. Gracias a las compañeras colombianas que el 2013 realizaban sus estudios de doctorado en la Universidad de Chile. Gracias a los paisanos mexicanos que conocí en Santiago y gracias a las familias chilenas que me arroparon.

Ojalá que esta investigación sirva para que los mexicanos recobremos la confianza en nuestras virtudes. Ojalá que estas páginas nos ayuden a entender que México tiene un pasado glorioso que ha sido olvidado. Trabajos como el presente, son importantes porque ayudan a recuperar una memoria colectiva mexicana, ligada con el éxito cultural. México, un país que históricamente ha sido poderoso en la creación de conceptos artísticos, necesita regresar a su esencia para salir de la crisis social que desde hace años lo consume. Ser mexicano no tiene por qué ser motivo de vergüenza, todo lo contrario. Ser mexicano debería provocar un sentimiento de orgullo. Los mexicanos debemos entender que somos un pueblo fundamental para la historia de la América mestiza. Latinoamérica necesita del talento mexicano para existir.

CAPÍTULO VII

EL TRANSNACIONALISMO EN LA ERA DIGITAL

Esta investigación finaliza con un capítulo que aborda a la música nortea desde México. Explicaré cómo vendedores de discos, locutores e intérpretes, siguen contribuyendo en la diáspora de la música nortea. El presente capítulo es importante porque demuestra que en

la expansión de la música norteña, no sólo los músicos son importantes. Es una exposición breve que declara algunas estrategias, a través de las cuales, la música norteña sigue migrando. Asocié este capítulo con la era digital, porque las fuentes consultadas recurren a tecnologías actuales para globalizar a la música norteña. Al seleccionar mis fuentes, estoy poniendo especial cuidado al planteamiento metodológico dictado en la introducción.

Vendedores de discos

Monterrey

Muy temprano por los domingos, Cristóbal López Carrera instala su puesto en el tianguis cultural del Barrio Antiguo de Monterrey. López Carrera nació en el año de 1969, en la ciudad de Monterrey, aunque insiste que “es como si fuera de Terán o de Linares”.⁵²² Su padre es de Terán y su madre de Linares, pueblos donde nacieron algunos de los símbolos más importantes para la música norteña como Los Alegres de Terán y como Los Donneños. La música norteña corre por las venas de Cristóbal López Carrera. Cuando niño, López Carrera vacacionaba en Linares y en Terán, por eso sus recuerdos están llenos de música de los tamborileros, del acordeón y del bajo sexto. Su padre era acordeonista y uno de sus tíos fue un consumado jinete que gustaba de tocar el acordeón montado en un caballo bailador.

La familia es su motivación. Cada domingo acude al Barrio Antiguo de Monterrey con la premisa de vender compilaciones de música norteña, antigua y moderna. Los discos que Cristóbal López Carrera comercializa no son accesibles, “porque el tianguis es cultural y quien acude a él es porque valora lo que se vende y trae dinero para pagar”.⁵²³ Durante las temporadas bajas como enero y agosto, Cristóbal López Carrera viaja por diferentes regiones de México con el objetivo de recopilar música norteña hecha por duetos y por agrupaciones regionales; es una manera de satisfacer a su exigente clientela de Monterrey. Ha vivido en Alemania y en Venezuela, donde, además de enriquecerse culturalmente, ha dado a conocer a la música norteña.⁵²⁴ Cristóbal López Carrera, coleccionista neoleonés, contribuye para que la norteña siga globalizándose, gracias a la venta, al intercambio y a la promoción de su acervo musical, en México, y desde luego, en países latinoamericanos como Venezuela.

⁵²²López, Cristóbal [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵²³Idem.

⁵²⁴Idem.

Cristóbal López Carrera se define como un vendedor cultural y como un coleccionista posmoderno de música nortea porque todos sus archivos están digitalizados. Prescinde de las pastas y de los acetatos. López Carrera se imagina como un vendedor de música nortea de arte, y tiene razón, porque su visión sobre la música nortea es purista. Cristóbal López Carrera visualiza a la música nortea como una tradición y desde este sitio selecciona, recopila y produce sus compilaciones. Está convencido que su labor es importante porque ayuda a conservar y a mantener vigentes a todas las corrientes de la música nortea.⁵²⁵

Culiacán

Juan José Cueto Díaz

En Culiacán, Sinaloa tuve la oportunidad de sentarme a charlar con tres personajes que se dedican desde hace décadas a la venta de discos de música nortea. El primero de ellos, y quizás el de mayor trascendencia social, es Juan José Cueto Díaz. Cueto Díaz nació en 1947 en Culiacán, desde los 12 años se involucró con la música nortea porque su familia era propietaria de Discotecas Rubí, emporio comercial que tenía sucursales en Los Mochis, en Guasave, en Guamúchil y en Culiacán.⁵²⁶El negocio lo comenzó su padre siendo radiotécnico. Inició vendiendo discos de 78 revoluciones, después llegaron los de 45 y los de larga duración. “Los discos de 78 eran de carbón, por eso se quebraban con facilidad. Esos tenían una canción y cada que se tocaban había que poner una aguja. Para esto, se vendían paquetes con 100 agujas”.⁵²⁷Desde entonces y hasta la actualidad, la música que más vende es la banda sinaloense y la nortea, destacando el corrido y la ranchera.

Como todo buen negociante, Juan José Cueto Díaz nunca se casó con ningún género, con ningún dueto, ni con ninguna corriente musical, porque para él lo primordial era vender. La tarea desempeñada por Juan José Cueto Díaz fue importante para su familia, porque logró posicionar en la década de 1980, a Discotecas Rubí como líderes en ventas a nivel regional. Gracias a este éxito comercial, Juan José Cueto Díaz fue invitado por la CBS de México para que se encargara de elegir los sencillos de intérpretes de música nortea, de mariachi y banda sinaloense que se maquilarían, y posteriormente, se promocionarían en la radio.⁵²⁸

⁵²⁵Idem.

⁵²⁶Cueto Díaz, Juan José [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵²⁷Idem.

⁵²⁸Idem.

Juan José Cueto Díaz conoció de cerca el proceso de fabricación y grabación de los discos. Entre sus logros está el haber sido el descubridor de Pepe Cabrera y de Los Potros; gracias a Cueto Díaz estos artistas pudieron hacer su primera grabación. Con tantos años en la música y por su ascendencia familiar, es entendible que Juan José Cueto Díaz se haya convertido en una pieza clave para la industria del disco. No fue obra del azar que sellos regionales como JCA, Discos Tithy, Discos Rubí, Discos SIGA de Los Mochis y Discos Tambora de Mazatlán, hayan requerido del asesoramiento musical de Cueto Díaz.⁵²⁹

Discos Tambora llegó a ser la disquera más importante de Sinaloa. En ella la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga grabó sus primeros discos y en su fábrica de Mazatlán fue donde las pastas de Los Alegres de Terán se maquilaron para su venta exclusiva en México, durante la década de 1950. Si ponderamos que Los Alegres de Terán es uno de los duetos más importantes para la historia de la música nortea y que Discos Falcon de Texas le brindó la oportunidad a Discos Tambora de ser su editora y distribuidora en México, dimensionaremos la trascendencia social del sello propiedad de Vicente Laveaga para la historia de la nortea. Discos Tambora fue la casa discográfica sinaloense más importante porque tuvo estudios de grabación en Culiacán y en Mazatlán, y porque la familia Laveaga era dueña de una cadena de discotecas. Vicente Laveaga tuvo el control de la producción y de la distribución del disco en Sinaloa. Discos ELA y Discos Rex de Culiacán se declararon en banca rota, mientras que Discos Tambora fue borrado por un ciclón, en 1980.⁵³⁰

Juan José Cueto recuerda que en las dos sucursales de Discotecas Rubí, en Culiacán, los discos de 45 revoluciones por minuto eran utilizados como estrategia de mercado para acrecentar las ventas de los elepés. Los soportes de 45 difundían los mejores temas del artista con la intención de enganchar al comprador con el disco de larga duración. Los discos de 45 también eran importantes porque fueron usados por los pequeños sellos para grabar canciones a intérpretes emergentes que tenían nulas posibilidades de ser respaldados por las grandes casas grabadoras. La música que se vendía era la que sonaba en la radio, en consecuencia los discos se erigían como la herramienta por excelencia para promocionar intérpretes. Hubo sellos regionales que se apoyaron en vendedores de discos para impulsar a sus artistas bajo el siguiente procedimiento: la disquera le daba una cantidad de discos a Cueto Díaz para que éste los vendiera en su negocio, con el dinero generado

⁵²⁹Idem.

⁵³⁰Idem.

Juan José Cueto Díaz pagaba la promoción radiofónica de la baraja de artistas adscritos al sello interesado.⁵³¹

Aunque la era del disco está a nada de morir, Juan José Cueto Díaz sigue vendiendo cds, discos de acetato y ejemplares de 45 revoluciones por minuto, en Discolandia Rubí, negocio ubicado en la calle Escobedo 248 Poniente, en la ciudad de Culiacán de Rosales, Sinaloa. Juan José Cueto Díaz no ofrece novedades, sino antigüedades musicales, ya sea en vinilo, en cd, en casete, en memorias USB y hasta en discos de estado sólido, sobre todo si los clientes son extranjeros que necesitan transportar mucha música en poco espacio. Discolandia Rubí es una tienda a donde acuden coleccionistas y personas amantes de las antigüedades. En las bodegas de Juan José Cueto Díaz se almacenan momentos musicales que forman parte de la historia de la norteña en la región del Pacífico mexicano.⁵³²

Atraídos por el entramado cultural del narcotráfico, miles de extranjeros se han hecho presentes en Culiacán, desde comienzos de la década de 1990. El *narco tour* incluye una parada en el negocio de Cueto Díaz. Los extranjeros que llegan a su local van con la intención de hacerse de ejemplares discográficos que contengan corridos de narcotráfico. Uno de estos extranjeros es Romain Roulin, ciudadano francés que en el año 2005 estuvo de intercambio en la Universidad de Guanajuato. Durante su estadía en México, Romain Roulin decidió escribir su tesis sobre narcocorridos. Antes de su regreso a París, Romain Roulin recorrió, durante dos meses, cantinas, bares, capillas y panteones de Sinaloa, tratando de acercarse a la historia del narcotráfico mexicano. Apoyado en el acervo que adquirió en el negocio de Juan José Cueto Díaz, Romain Roulin produce, desde el 2007, un especial de música norteña en una radio experimental de París. Vendedores como Juan José Cueto Díaz son importantes para entender el transnacionalismo en movimiento de la música norteña.

Giovanni Gaxiola

En la misma capital sinaloense radica Giovanni Gaxiola, vendedor de discos nacido el 10 de abril de 1978. Cuenta que el negocio es familiar y que su padre lo adquirió hace 48 años,

⁵³¹ Idem.

⁵³² Idem.

Cueto Díaz aseguró que el sello regional más fuerte que sigue popularizando artistas es Discos Sol de Culiacán. Luis Jiménez Chávez, propietario de Discos Sol, posee una discoteca en el Mercadito Rafael Buelna de Culiacán, circunstancia que le facilita el poder vender sus productos. Julio Chaidez, por ejemplo, fue un artista regional que Discos Sol popularizó en el 2005 con temas como El niño travieso, Estrellas y diamantes y Hay veces que nada el pato.

luego de convencerse que la venta de revistas era un trabajo poco lucrativo. El puesto se llama Discos y Casetes El Sinaloense, se ubica en el Mercadito Rafael Buelna, punto de referencia para los interesados en el mundo de la narco cultura. El Mercadito Rafael Buelna es conocido en Culiacán como el sitio a donde la gente de la sierra baja siempre que necesita surtirse de alimentos, de ropa, de artículos de limpieza, y por supuesto, de música. No sorprende que este espacio concentre más de cinco negocios que venden música popular mexicana.⁵³³

Desde que el problema del narcotráfico sinaloense se mediatizó, el Mercadito Rafael Buelna es visitado por extranjeros inquietos. Muchos de estos individuos compran discos de música norteña y de banda sinaloense. Discos y Casetes El Sinaloense es un negocio que vende por comisión, lo que significa que grupos como Los Intocables del Norte y como Los Canelos de Durango, negocian directamente con Giovanni Gaxiola la venta de sus discos. Aunque la industria del disco está lejos de sus glorias pasadas, Gaxiola piensa que los discos siguen siendo importantes para dar a conocer a las agrupaciones y a los solistas. Sí el visitante que llega a Culiacán busca música norteña, banda de viento y corridos, el Mercadito Rafael Buelna es el sitio adecuado para palpar la realidad musical sinaloense.⁵³⁴

Según Gaxiola, la tendencia que se vive desde el 2010, es la búsqueda de música norteña vieja como la de Carlos y José, como la de Las Jilguerillas, como la del Dueto Río Bravo, como la de Las Palomas y como la de Ramón Ayala. La sociedad sinaloense experimenta un hartazgo respecto a los corridos de narcotráfico, “sobre todo desde que el Movimiento Alterado se puso de moda”.⁵³⁵ Como parte de esa onda retro, es común que agrupaciones conocidas como Los Canelos de Durango y músicos cantineros como Los Tres Rancheros y Los Norteños de Cosalá, estén grabando repertorio antiguo en fiestas privadas. Al grabar recurren a un sonido acústico, lo más apegado a una tradición que promueve una instrumentación basada en cuerdas, y a un distanciamiento de la batería y del bajo eléctrico.⁵³⁶

“Hoy la gente quiere corridos que en verdad fueron corridos, que no se inventaron”,⁵³⁷ argumenta Giovanni Gaxiola, mientras muestra discos de duetos y conjuntos norteños

⁵³³Gaxiola, Giovanni [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵³⁴Idem.

⁵³⁵Idem.

⁵³⁶Idem.

⁵³⁷Idem.

oriundos de Sinaloa. Posiblemente esa sea la razón por la que las nuevas generaciones de sinaloenses estén reencontrándose con las raíces de la música norteña. Muchos clientes llegan al negocio de Giovanni Gaxiola pidiendo los corridos que le gustan a su papá y exigiendo discos originales porque buscan calidad, aunque las canciones que ofrezcan sean pocas en comparación con las incluidas en los discos MP3 y en las memorias USB.⁵³⁸

Jorge Sánchez

Jorge Sánchez comenzó a vender discos en 1990. Tuvo dos sucursales, una en el centro de Culiacán y otra en el Mercadito Rafael Buelna. En la primera vendía música instrumental, baladas en español y en inglés, mientras que en la segunda siempre ha predominado la canción ranchera, el corrido, la banda sinaloense y la música norteña. La sucursal del centro histórico tuvo que cerrarse porque la piratería y los avances tecnológicos la devoraron. Jorge Sánchez pondera que en la sucursal del Mercadito Rafael Buelna se venden corridos y rancheras porque el tipo de personas que acuden a este lugar son mayoritariamente varones de origen rural. “Los corridos siguen solicitándose, pero está de moda la música viejita, la música tradicional ranchera, lo clásico para que me entiendas”,⁵³⁹ sentencia Jorge Sánchez durante la entrevista. Su visión coincide con la de Giovanni Gaxiola. Para muchos sinaloenses, dejar de consumir corridos de narcotráfico y apostar por corridos que narran historias escritas “con un poquito de cabeza”,⁵⁴⁰ es una forma de no incentivar la violencia.

La sucursal del centro histórico fue cerrada por Jorge Sánchez debido a la piratería y a la tecnología que no se detiene; perdió entonces a su clientela juvenil y se quedó con un público adulto que le compra música norteña y banda sinaloense en el Mercadito Rafael Buelna. Sánchez piensa que posiblemente en el cierre de su sucursal del centro, también influyeron las constantes crisis económicas que se han presentado en tiempos recientes. Al no tener una solvencia económica, los jóvenes dejaron de consumir música original; en cambio los señores que visitan el Mercadito Rafael Buelna son económicamente autosuficientes. Actualmente vende 15 piezas al día, en promedio, con un valor de 140 pesos mexicanos cada una de ellas. Asegura que su lista de precios no ha variado desde el 2003.⁵⁴¹

⁵³⁸Idem.

⁵³⁹Sánchez, Jorge [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁴⁰Idem.

⁵⁴¹Idem.

Además de discos originales, Jorge Sánchez también vendé USBs que contienen 500 canciones, aproximadamente. Opina que hacer esto es un mal necesario para evitar perder a su clientela. Aun con la crisis del disco, sigue habiendo personas que compran mercancía original porque hay ciertos temas y compilaciones musicales que no se encontrarán en la piratería. “Mucha música norteña es tan vieja que los piratas contemporáneos no la conocen, así que no la queman”.⁵⁴²La música no dejará de existir, eso está claro; ésta seguirá fluyendo por los canales que la tecnología le facilite y el posmodernismo le sugiera.

Jorge Sánchez acota que las pocas mujeres que se presentan en su negocio compran música de intérpretes como Joan Sebastian y Marco Antonio Solís, corridos rara vez se llevan. Por las mañanas se venden discos de grupos que usan acordeón, tololoche y bajo quinto, amén de compilaciones de la llamada música de viento en sonido de Los Porteños, Banda MM, Banda Hermanos Rubio y Los Tamazulas de Guasave. Por las tardes se vende corrido alterado, música hecha por artistas locales como Los Intocables del Norte y grabaciones de chirrines actuando en cantinas de Culiacán como El Guayabo y El Periodista. “El corrido agresivo de los últimos años pasó de moda, ya no es rentable para las agrupaciones. Los grupos norteños tuvieron que alinearse con la tradición como una estrategia para permanecer en el mercado”,⁵⁴³afirmó Jorge Sánchez en la recta final de la entrevista.

En la actualidad (2014), Jorge Sánchez acrecienta sus ingresos económicos con la venta de discos a connacionales radicados en los Estados Unidos.⁵⁴⁴Gracias a que la comunidad sinaloense es numerosa, a lo largo y ancho de la Unión Americana, Jorge Sánchez se beneficia monetariamente. Existe una demanda de música sinaloense en los Estados Unidos que socorre a Jorge Sánchez. Esta vitalidad económica conlleva el transnacionalismo de la música norteña en los Estados Unidos. Los mexicanos son los principales distribuidores de música norteña en divisiones políticas como California y Texas, pero es importante precisar que ésta es adquirida, escuchada y consumida por el conglomerado de latinoamericanos que se identifica con las historias de mojados cantadas por grupos como Los Tigres del Norte.

Irapuato

⁵⁴²Idem.

⁵⁴³Idem.

⁵⁴⁴Idem.

Felipe Zetter

La ciudad de Irapuato se encuentra en el Estado de Guanajuato. En ella entrevisté a Felipe Zetter y a Martín Morales Salas, vendedores de discos. El negocio de los Zetter apareció en 1968 y estuvo ubicado en la Avenida Guerrero de Irapuato, justo frente a la actual Casa Gallardo. De 1968 a 1971 el comercio se llamó Mercados Musicales. En 1971, Alfredo Zetter, su propietario, emigró a Guadalajara consecuencia de la sanción a la que fue sujeto por parte del gobierno de México. Alfredo Zetter era libanés, había invertido buen parte de su capital en Radio Grupo Antonio Contreras de Irapuato, cuyo presidente fue el señor Antonio Contreras Hidalgo. En 1971 entró en vigor una ley que prohibía a los extranjeros inmiscuirse como inversionistas en la rama de las telecomunicaciones. Alfredo Zetter fue expulsado de la radio y reubicado en la ciudad de Guadalajara, Jalisco.⁵⁴⁵

Fue el involucrarse con la radio lo que llevó a don Alfredo Zetter a la venta de discos. En la década de 1960, fue común que tiendas como Mercados Musicales convocaran a los cantantes de moda para incentivar la venta de discos. Ser propietario de una radiodifusora y poseer tiendas de discos era un negocio redondo. Con el tiempo llegaron a tener sucursales en León y en Salamanca; en Irapuato contaron con una tienda de venta al mayoreo en la calle Lerdo de Tejada. Todo el producto que se vendía era comprado directamente en las fábricas de los sellos discográficos existentes en Monterrey, en Guadalajara y en la Ciudad de México. Fueron los tianguistas quienes compraron mercancía al mayoreo, en Discos y Ofertas Zetter, para luego revenderla en los más de 10 mercados que hay en Irapuato.⁵⁴⁶

A mediados de la década de 1980, dejó de llamarse Mercados Musicales para asumir el nombre de Discos y Ofertas Zetter. Desde 1984 guarda su ubicación actual, frente al edificio de Correos de México, a unos pasos de la Plazuela Miguel Hidalgo. Todavía, hasta el año 2000, Felipe Zetter invitó a cantantes y a grupos para que firmaran discos en sus sucursales con la intención de promocionar a su negocio y también a los bailes que se organizaban en foros como Expo Fresas y La Plazuela Miguel Hidalgo. “Esto dejó de suceder porque los viáticos se comieron al producto. Antes el disco se vendía por cantidades, se generaba dinero y se podía hacer promoción, nos quedaban ganancias”, dijo Felipe Zetter.⁵⁴⁷

⁵⁴⁵Zetter, Felipe [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁴⁶Idem.

⁵⁴⁷Idem.

La música que vende Discos y Ofertas Zetter es norteña, mariachi y banda sinaloense; además de bailables escolares y karaokes. “La ubicación influye en el estilo de música que se maneja. Nosotros nos encontramos a unos pasos del Mercado Miguel Hidalgo, el más importante de la ciudad de Irapuato”.⁵⁴⁸Felipe Zetter considera que si su tienda sigue existiendo se debe a que la mayoría de su clientela se conforma por personas adultas que no están acostumbradas al internet, ni a los teléfonos celulares, ni a las memorias USBs, ni al iPod. “Por eso siguen comprando discos originales. Como son artistas viejos, sus discos los encuentran a precios accesibles. Los artistas que están vivos son caros. El muerto no porque sus grabaciones quedaron abiertas para el fabricante”.⁵⁴⁹Cuando su tienda desaparezca, los campesinos serán los principales afectados; “batallarán para conseguir su música”.⁵⁵⁰

Un fenómeno que está en boga en Irapuato, es el de digitalizar discos antiguos. Las familias han optado por llevar a digitalizar sus tesoros musicales. Discos y Ofertas Zetter tiene seis años ofreciendo el servicio de digitalización de pastas antiguas. Casi siempre es música que ya está descatalogada, fenómeno que se acrecentó en el año 2000, cuando empresas trasnacionales del disco absorbieron los catálogos de sellos mexicanos. “Para ellos fue como comprar chatarra y sacarle algo de provecho”,⁵⁵¹acotó Felipe Zetter. Mucha música se perdió y la única manera de recuperarla es digitalizando los discos antiguos. “Como muchas de las grandes marcas discográficas están en Nueva York y en Miami, no conocen las necesidades del mercado regional y no saben qué artistas continúan vendiendo”.⁵⁵²

Felipe Zetter ofrece una visión catastrófica respecto al disco original. Está convencido que siguen vendiendo por inercia el inventario viejo con el que cuentan. Trabajan con lo que les quedó en bodega. En la actualidad llegan campesinos con la petición de que Felipe Zetter les digitalice sus discos. Como negociante que es, Felipe Zetter ha estado conformando una base de datos digital, apoyándose en los campesinos que son sus clientes y a la vez sus proveedores. Dice que la inmensa mayoría de discos que se digitalizan en su tienda son del

⁵⁴⁸Idem.

La ubicación de Discos Ofertas Zetter es privilegiado para el tipo de gente a quien está enfocado su producto. Irapuato ha dominado el comercio de ciudades del sur de Guanajuato como Pénjamo, Abasolo, Cueramaro, Pueblo Nuevo y Salamanca. Irapuato, en cuestiones económicas, médicas y de educación, es la capital del sur de Guanajuato. El que los sábados y los domingos el centro de Irapuato se llene de individuos procedentes de las rancherías y de las cabeceras municipales del sur de Guanajuato, es una práctica de larga data.

⁵⁴⁹Idem.

⁵⁵⁰Idem.

⁵⁵¹Idem.

⁵⁵²Idem.

género ranchero, ya sea en ritmo de mariachi o de norteño. En un día, Zetter vende 20 discos de música norteña, por dos álbumes del género pop que sus clientes adquieran.⁵⁵³

La crisis del disco se reflejó en la tienda Mix Up, sucursal Plaza Cibeles de Irapuato. El negocio propiedad de Carlos Slim Helú, empezó siendo una enorme tienda especializada en la venta de discos de todos los géneros, pensando en satisfacer a diferentes clientes. En la actualidad el espacio de Mix Up se ha reducido, además de música también vende películas, videos y hasta libros de superación personal. Felipe Zetter insiste: “negocios como el mío están porque sigue habiendo un público cautivo que consume música original”.⁵⁵⁴ Desde el 2009 la venta al mayorista terminó. Hoy Felipe Zetter está convencido que será digitalizador de música antigua porque “la piratería y las nuevas tecnologías han abierto brechas históricas que son imposibles de reducir o de eliminar”.⁵⁵⁵

Felipe Zetter asumió la tarea de digitalizar más de 5,000 discos, pertenecientes a la colección privada de Margarito Calero Martínez, hoy en poder de la Fonoteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. Las versiones digitales obtenidas fueron regaladas por el INAH a Hugo Olivares Carvajal, locutor de radio Colo Colo de Chile, a Augusto Arango Franco, locutor de Radio Universidad de Medellín, Colombia y a Percy Velázquez, locutor de Radio La Tremenda de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Gracias a la labor desempeñada por Felipe Zetter, miles de chilenos, de colombianos y de bolivianos, están disfrutando de repertorio antiguo norteño que es imposible de conseguir en formato de *compact disc*. La digitalización de repertorio clásico, hecha por Felipe Zetter, es indudablemente, otra manera de contribuir al transnacionalismo de la música norteña.

Martín Morales Salas

El último de los vendedores de discos que entrevisté se llama Martín Morales Salas. Originario de Guanajuato capital, Morales Salas se vinculó con la industria del disco cuando era estudiante de bachillerato en el CBTIS 65 de Irapuato. Teniendo necesidades como pagar la renta y alimentarse, Martín Morales Salas encontró cobijo en el señor Vicente Aguilar de La Piedad, Michoacán, dueño de Discotecas Aguilar. Fue en 1986 que Martín Morales Salas se integró como empleado de mostrador en una de las 20 sucursales que Discotecas Aguilar presumía en la ciudad fresera. A nivel nacional, Discotecas Aguilar llegó a

⁵⁵³Idem.

⁵⁵⁴Idem.

⁵⁵⁵Idem.

contar con más de 120 sucursales, incluyendo a Cancún y a Mérida. El señor Vicente Aguilar, fundador del emporio discográfico, falleció en el año del 2010.⁵⁵⁶

A principios de la década de 1990, Martín Morales Salas se independizó y fundó Discotecas Musimas, que sigue ubicándose en el Pasaje El Águila, a unos metros de la Central Camionera de Irapuato, donde antiguamente se encontró la Fábrica de Cigarros El Águila. Desde entonces a la fecha, Morales Salas encontró en la venta de música norteña y de mariachi, el sustento para su familia. En la actualidad experimenta algo semejante a Felipe Zetter: está cambiando de giro. Martín Morales Salas afirmó que aunque sigue existiendo demanda del disco original en Irapuato, ya no hay disqueras ni fábricas que los produzcan. A diferencia de Felipe Zetter, Martín Morales Salas está optando por la venta de sombreros y trajes regionales que “siempre necesitan los escueleros para sus bailables”.⁵⁵⁷

Actualmente, son las tiendas de autoservicio las responsables de vender discos originales, casi siempre de artistas internacionales ligados al mercado pop. El negocio de la música ya no está en el disco, sino en la venta de música a través del internet. “El disco pasó a ser parte de la historia de la cultura de la humanidad”.⁵⁵⁸ Los discos, en todo caso, sirven para construir una imagen del intérprete, pero no para allegarse recursos. El dinero está en las presentaciones en vivo, por eso todo mundo quiere organizar bailes, conciertos y jaripeos.

De acuerdo con Martín Morales Salas, la piratería comenzó en 1990, con el casete y 10 años más tarde ésta alcanzó al disco compacto. “La Secretaría de Hacienda fue responsable de esta descomposición porque expidió permisos para venta de discos sin verificar que la mercancía ofrecida fuera original”.⁵⁵⁹ En el año 2000, Morales Salas encabezó el Movimiento de Vendedores de Discos Originales del Bajío, el cual buscó negociar con las autoridades el encarcelamiento de los piratas, sin llegar a nada. “Resulta que el encargado de hacer los decomisos de piratería a nivel estatal, tenía su propio negocio de venta de discos ilegales en Celaya. Así no se puede. Las mismas instituciones están compradas”.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Morales, Martín [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁵⁷ Idem.

⁵⁵⁸ Idem.

⁵⁵⁹ Idem.

⁵⁶⁰ Idem.

Martín Morales Salas es amigo íntimo de los hermanos Corona, mediáticamente conocidos como el Grupo Exterminador. Desde principios de la década de 1990, Morales Salas acompaña las giras internacionales de los oriundos de Abasolo, Guanajuato con el objetivo de vender música nortea. Desde entonces a la fecha, Martín Morales Salas ha estado en los Estados Unidos y en Colombia, trabajando con los integrantes de Exterminador. La dinámica es sencilla: Martín Morales Salas es el responsable de atender un puesto de corte tianguista, en cada uno de los bailes del grupo nortea vecindado en California. A cambio de que Martín Morales Salas comercialice *souvenirs* del Grupo Exterminador, sus miembros le permiten que venda sus productos discográficos. La presencia de Martín Morales Salas en los conciertos del Grupo Exterminador, se dio a la par del inicio de la crisis de la industria del disco, a comienzos de la década de 1990. Amén de las razones económicas que justifican la presencia de Martín Morales Salas en los eventos de Exterminador, lo más importante es el impacto que tiene su actividad para el transnacionalismo de la música nortea en Latinoamérica y en los Estados Unidos.

Locutores

Monterrey

Juan Fernando Rivera fue contundente al afirmar que “siempre habrá una imprenta que trate de expresar lo que los músicos sueñan”.⁵⁶¹ Con el mismo sentimiento de efusividad quiero acotar que siempre existirán locutores que difundan con auténtica pasión a la música nortea. En los siguientes párrafos me adentraré en la historia de Jesús Soltero Hernández, un indígena chihuahuense que desde niño soñó con dejar un legado a la música nortea. “Locutor de nacimiento, no de estudio”,⁵⁶² Jesús Soltero Hernández nació el 30 de enero de 1947, en Villa López, Chihuahua, México. La entrevista de la cual salió la información que integra este apartado, fue realizada a Jesús Soltero el 5 de mayo del 2012, en las instalaciones de Multimedios Televisión, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México.⁵⁶³

Mientras pasaba su niñez en el campo chihuahuense, Jesús Soltero acostumbró sintonizar las radionovelas: Chucho El Roto, Felipe Reyes y El Ojo de Vidrio, por la XEW de México y por la XET de Monterrey. “La XEW era como la televisión de nuestros tiempos, todo

⁵⁶¹Rivera, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁶²Soltero, Jesús [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La nortea en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁶³Idem.

México la disfrutaba”.⁵⁶⁴Esas radionovelas poblaron su imaginario y alimentaron la ilusión de conocer a sus artistas preferidos. Uno de los recuerdos más lindos que Jesús Soltero guarda de su niñez es la visita de La Caravana de Estrellas Corona, a su pueblo. Esta experiencia fue definitiva para que Jesús Soltero emigrara en 1967, al Distrito Federal.⁵⁶⁵

Jesús Soltero piensa que fue su mentalidad y su locura, los factores que lo hicieron triunfar. Cuando puberto anunciaba películas con sus vecinos, “jugaba a ser locutor”, como él mismo lo afirmó entre risas. Todos los viernes llegaba a su pueblo un cine ambulante que colocaba bocinas en la plaza principal y por las noches proyectaba las novedades de la industria cinematográfica mexicana. Jesús Soltero encontró en la radio y en el cine, dos formas de alimentar sus sueños y de luchar por conseguirlos. Fueron sus ilusiones las que lo llevaron a conseguir trabajo como edecán, en las Olimpiadas de México 1968.⁵⁶⁶

Una vez en México, Jesús Soltero tocó las puertas de la XEW, donde fue ignorado. Con los ánimos por los suelos, Jesús Soltero volvió a su pueblo en 1969, y ese mismo año marchó a los Estados Unidos, donde vivía un cuñado. Cruzó de mojado por Tijuana, y ya instalado en Los Ángeles, no demoró en conseguir trabajo como lavaplatos en un restaurante. No duró mucho tiempo en su primer empleo porque unos chinos les aventaron la migra y a correr. No pasaron más de quince días y Jesús Soltero había conseguido empleo en el Restaurante El Ranchito, mismo que se ubicaba justo frente al Million Dollar de Los Ángeles.⁵⁶⁷

Un buen día, Jesús Soltero conoció a Cornelio Reyna Cisneros, mientras éste cenaba en el Restaurante El Ranchito. Le pidió a Reyna Cisneros que le ayudara a colocarse como locutor en Radio Cadillac o en la KW de Los Ángeles, a lo que éste respondió que si gustaba lo podía recomendar en Monterrey, porque en California no disponía de amistades influyentes que le garantizaran un lugar en la radio. Soltero confió en la palabra de Cornelio Reyna y en 1970 se fue para Monterrey. A la Sultana del Norte llegó con algunos dólares y con una grabadora que terminó vendiendo para sobrevivir. En menos de dos meses, Jesús Soltero logró que lo contrataran como chofer en Radio Alegría de Monterrey. “Entonces el éxito del locutor se media por su agilidad, no como hoy que la popularidad se tasa por el

⁵⁶⁴Idem.

⁵⁶⁵Idem.

⁵⁶⁶Idem.

⁵⁶⁷Idem.

número de groserías que se digan al micrófono. Antes no se permitían las maldiciones ni las críticas al gobierno. No a cualquier persona se le permitía utilizar un micrófono”.⁵⁶⁸

En un plazo de siete días, Jesús Soltero ya estaba trabajando como locutor nocturno en Radio Alegría de Monterrey. Sus pininos se dieron como locutor de baladas, lejos de la norteña. Fue su mejor época, reconoce, porque cuando Vicente Fernández estrenó su primero álbum lo comisionaron para que lo entrevistara en el aeropuerto de Monterrey, bajando del avión. Su trabajo lo bendijo con el reconocimiento de Juan Gabriel quien incluso le regaló un *jingle*. La carrera de Jesús Soltero subió como la espuma, para 1971 formaba parte del selecto equipo de locutores que tenían bajo su responsabilidad, unidades móviles que transmitieron desde diferentes colonias y barrios de Monterrey. El mercado era disputado por la XEGR de Multimedia, La Nueva MR y Radio Alegría.⁵⁶⁹

En 1983 Jesús Soltero se incorporó al Canal 8 donde le brindaron su primera oportunidad para hacer televisión. Comenzó imitando a los personajes de La Guerra de las Galaxias, en un espacio de 15 minutos diseñado para entrevistar cantantes regionales. Pasaron cinco meses y Jesús Soltero recibió el aval de los productores de la Ciudad de México, para que pusiera en marcha el que sería uno de los primeros programas televisivos especializados en música norteña, junto al de Rómulo Lozano. Conducido por Alfredo del Orbe y Chuy Rodríguez, el programa Velada Norteña fue transmitido desde Monterrey. Fue un espacio semanal que se apoyó en una escenografía campirana con carretas, paja y portales.⁵⁷⁰

Acompañado por su esposa e hijos, en 1984 emigró a Los Ángeles, California. Fue contratado por KWKW La Mexicana, con sede en Pasadena, California. Laboraba los viernes y los sábados de 12 de la noche a 5 de la mañana. Pidió una oportunidad como programador y locutor en una estación de Oakland, California y se la concedieron. A los cinco meses lo llamaron de Hollywood Boulevard, le hicieron una oferta de trabajo y Jesús Soltero se integró a la plantilla de Gilberto Luna, un locutor que salía al aire de 5 a 11 de la mañana. Jesús Soltero fue comisionado para atender el espacio de 3 de la tarde a 8 de la noche, un horario

⁵⁶⁸Idem.

⁵⁶⁹Idem.

⁵⁷⁰Idem.

Televisión Independiente de México o Canal 8 de Monterrey, se fundó en 1965 con el liderazgo de Eugenio Garza Sada. En 1972 se fusionó con Telesistema Mexicano, hoy Televisa. Por disposiciones gubernamentales, en 1985 el cuadrante del Canal 8 fue cedido al Centro de Medios y Procedimiento Avanzados de la Educación, que luego se llamaría IMEVISIÓN y posteriormente Televisión Azteca.

en el que las personas de los Estados Unidos regresan a casa. Con este empleo vino el éxito desmedido y también los excesos, por lo que tuvo que renunciar a California. En 1986 emigró a Houston, Texas donde continuó su carrera artística.⁵⁷¹

En Houston, Texas vivió cinco años, de 1986 a 1991. En esta nueva etapa el proyecto que encabezó Jesús Soltero fue nombrado Un millón de amigos, el cual consistió en convocar a los radioescuchas que se sintieran solos y deprimidos para que él, mediante el micrófono, los uniera. Los participantes recurrían a nombres de cantantes mediáticos para hacer el procedimiento más interesante; eran citados por Soltero en los lugares donde se realizaban los controles remotos para integrarlos a la comunidad del millón de amigos. Un millón de amigos fue un proyecto pensado para los hispanos. Muchas parejas salieron matrimoniadas gracias a Jesús Soltero. Si fallecía algún mexicano y había que enviar sus restos a México, Jesús Soltero y sus amigos cooperaban para devolver el cuerpo al pueblo donde había nacido el difunto. La labor del chihuahuense no pasó desapercibida ante los ojos del gobierno de Houston, quien reconoció la labor social cumplida por el locutor mexicano.⁵⁷²

Un millón de amigos creció de la mano de la música nortea y de la música grupera, que a finales de la década de 1980, ya eran separadas por sus comercializadores. En 1989 Jesús Soltero sintió que el momento de llevar su programa a la televisión había tocado a su puerta. Para lograrlo pidió ayuda a Freddie Martínez. Se hizo una reunión con Ramón Ayala, acordaron realizar las grabaciones en Monterrey, y transmitir el programa en los Estados Unidos. Cada quince días Soltero y su equipo de trabajo viajaron a Multimedios para grabar las emisiones que se proyectaron en los hogares estadounidenses. El proyecto estuvo vigente durante un año y fue transmitido en Dallas, El Paso, Corpus Christi, Houston, Odesa y algunas ciudades de Nuevo México como Albuquerque. Terminó el programa porque el dueño de Multimedios se negó a que Jesús Soltero siguiera utilizando las instalaciones de su empresa como locaciones. La Universidad Autónoma de Nuevo León ofreció sus edificios para que Jesús Soltero continuara con su proyecto, pero las condiciones acústicas y visuales no eran las correctas para lograr el éxito deseado.⁵⁷³

⁵⁷¹Idem.

⁵⁷²Idem.

⁵⁷³Idem.

En 1992 salió al aire ¡Órale Primo! por Televisa Monterrey. Este programa es importante para la historia de la música norteña porque en él se separaron Javier Ríos y Lalo Mora, quienes desde principios de la década de 1980 y hasta 1993, comandaron a Los Invasores de Nuevo León. En ¡Órale Primo! actuaron personalidades de la música grupera como Selena y Jennifer Peña. ¡Órale Primo! se erigió como un espacio creativo que proyectó innovaciones dentro de los programas televisivos especializados en música grupera, como las incorporaciones del equipo de animación bautizado como Las Norteñitas y de Wendy Soltero, la primera mujer en conducir un programa de corte grupero en Monterrey.⁵⁷⁴

¡Órale Primo! fue el primer espacio televisivo de Monterrey que presentó a bandas sintetizadas como la Móvil, la Machos, la Vaqueros Musical y la Vallarta Show, en la década de 1990. En 1993 Jesús Soltero montó La Semana de la Banda en Televisa Monterrey, ganándose las críticas del periodismo regiomontano. Jesús Soltero fue acosado por la prensa norteña, como represalia por haber introducido en Monterrey a la banda sintetizada de Jalisco y Nayarit, y a bandas sinaloenses como El Recodo y El Limón.⁵⁷⁵

Transmitido por Multimedios Monterrey, desde el 2010, Jesús Soltero conduce el programa Pura Energía, en compañía de Wendy Soltero. El especial se transmite los domingos en los Estados Unidos. En él se difunde música grupera contemporánea, aunque Jesús Soltero acepta que la música norteña antigua es la que está en el gusto del público. Artistas como Catarino Leos de Los Rancheritos del Topo Chico, Lalo Mora de Los Invasores de Nuevo León, Lorenzo de Monteclaro, Mundo Miranda y Héctor Montemayor, acuden con regularidad a los foros de Pura Energía. Durante el 2012, año en que entrevisté a Jesús Soltero, Pura Energía tenía como locación principal al Pilos Bar, cantina mundialmente conocida por haber acogido al Grupo Pesado durante las grabaciones de sus álbumes Desde la cantina Vol. I y Vol. II, editados en el 2009 y en el 2010, respectivamente.⁵⁷⁶

Los Bandoleros del Norte

El jueves 29 de septiembre del 2011, entrevisté a Guadalupe Barrón, líder de Los Bandoleros del Norte, conjunto de música norteña que pertenece a la Sección 409 de Irapuato,

⁵⁷⁴Idem.

⁵⁷⁵Idem.

Fue el propio Poncho Lizárraga quien le pidió a Jesús Soltero que le armara un programa en vivo para poder conquistar el mercado neoleonés que siempre estuvo reticente a consumir músicas mexicanas regionales que estuvieran distantes del acordeón y del bajo sexto.

⁵⁷⁶Idem.

Guanajuato. Los artistas de la Sección 409 cuentan con una plaza a las afueras del Sergio León Chávez, estadio de fútbol profesional. Cierro este capítulo con la historia de un grupo que jamás ha grabado un disco, que no es reconocido mediáticamente. Los Bandoleros del Norte no han sido invitados por Televisa a Bandamax, tampoco entrevistados por Ricardo Rocha en Animal Nocturno. Los Bandoleros del Norte son un conjunto norteco que trabaja para sobrevivir, un grupo que se pierde en el anonimato. El objetivo de este apartado, es demostrar que solistas, duetos y agrupaciones nortecas no famosas, también son importantes para el transnacionalismo de la música norteca.⁵⁷⁷

La Plaza de los Nortecos, en el Estadio Sergio León Chávez de Irapuato, se inauguró en 1995, pertenece a la Sección 409 del Sindicato de Músicos del Estado de Guanajuato. Los duetos y conjuntos nortecos son los únicos del gremio musical que han logrado obtener un espacio definido para que los interesados puedan contratarlos. Los nortecos del estadio, como se les conoce, pagan impuestos y prestan sus espacios a intérpretes foráneos que estén dispuestos a colaborar con los gastos demandados por la Secretaría de Hacienda.⁵⁷⁸

Guadalupe Barrón toca el bajo sexto, el acordeón y el bajo eléctrico. Sus maestros fueron los discos, me aseguró. El entrevistado consideró que a diferencia de intérpretes famosos como Los Tigres del Norte, Los Cadetes de Linares o Los Invasores de Nuevo León, el trabajo de grupos anónimos como Los Bandoleros del Norte, es más complicado porque deben dominar varios estilos. “Nosotros tocamos música de ellos, y ellos nomás tocan su música”,⁵⁷⁹ advirtió. Trabajan donde se les contrate, desde primeras comuniones hasta velorios, asisten a casas humildes y a mansiones “porque para la música no hay clases”.⁵⁸⁰

En el sitio del Estadio hay 70 músicos nortecos de base. Son ejecutantes organizados que ofrecen al cliente la seguridad de firmar un contrato que ampara a las dos partes. Todo está reglamentado. Cada dueto o agrupación norteca que trabaja en el Estadio debe pagar una cuota anual que les incluye el derecho a utilizar un baño y una cafetería. Se trabajan como mínimo cuatro horas y el precio está en función del número de músicos que solicite el cliente y de la cantidad de bocinas y micrófonos que se necesiten. Los conjuntos nortecos

⁵⁷⁷Barrón, Guadalupe [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteca en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

⁵⁷⁸Idem.

⁵⁷⁹Idem.

⁵⁸⁰Idem.

son más baratos que los mariachis, “quizás por eso el norteño se puso de moda, sobre todo después de la crisis generada por la caída de las torres gemelas de Nueva York”.⁵⁸¹

Los Bandoleros del Norte han trabajado en rancherías de Guanajuato, en bardas, en salones; en León, en México y hasta en Guadalajara. Complacen a gente pobre y también a personas “de caché”.⁵⁸² Los burgueses acostumbran a solicitar boleros por encima de las rancheras y de los corridos. “La música norteña es escuchada por gente de la alta, no solo por jodidos”.⁵⁸³ Le cantan a los panistas, a los priistas y cuando se dejan, también a los perredistas. El repertorio a interpretar va en función de los comensales, por eso es importante estar al día, saber canciones viejitas y modernas. “Eso hace más difícil nuestro trabajo”.⁵⁸⁴ Agrupaciones como Los Bandoleros del Norte no se agotan en el repertorio norteño, ellos saben que para quedarse con el trabajo deben manejar canciones de artistas ajenos a su estilo como La Sonora Santanera, Luis Miguel, José José y Los Apson.

“No existe músico norteño de los que trabajamos aquí, que no haya andado por los Estados Unidos cantineando con la música”,⁵⁸⁵ dijo Guadalupe Barrón. La mayoría de los músicos norteños de la Sección 409 se van a California con la finalidad de trabajar en marisquerías, en bares y en restaurantes mexicanos. “Es una costumbre de los braceros”.⁵⁸⁶ En su peregrinar hacia los Estados Unidos, es común que los músicos se queden “taloneando” en ciudades de paso como Tepic, Nayarit y como Mexicali, Baja California Norte. Diluidos en el anonimato, conjuntos como Los Bandoleros del Norte son importantes en los viajes que la música norteña emprende, diariamente, a los Estados Unidos; nación que se caracteriza por albergar a millones de latinoamericanos que se encuentran y reencuentran, con una música que conocieron de niños, gracias a sus padres, a sus abuelos y al cine mexicano.

Conclusiones

⁵⁸¹ Idem.

⁵⁸² Idem.

⁵⁸³ Idem.

⁵⁸⁴ Idem.

⁵⁸⁵ Idem.

⁵⁸⁶ Idem.

En este último capítulo, me ocupe de actores sociales que siguen contribuyendo en la diáspora de la música norteña. Quedó demostrado que no sólo los músicos son importantes para estudiar el transnacionalismo de la música norteña. Cristóbal López Carrera, por ejemplo, es un coleccionista regiomontano que participa de un circuito cultural que ayuda para que la música norteña sea globalizada. Gracias a sus viajes y a su red internacional que ha tejido con el apoyo de plataformas digitales como el *Facebook*, López Carrera envía música norteña a coleccionistas de países como Holanda, como Argentina y como Perú.

Juan José Cueto Díaz, vendedor de discos nacido en Culiacán, circula su archivo musical entre visitantes nacionales y extranjeros que llegan a la capital sinaloense, atraídos por la narco cultura. Comercializa la música en formatos analógicos y digitales. Algo similar ocurre con Giovanni Gaxiola, comerciante de música en el Mercadito Rafael Buelna de Culiacán. Jorge Sánchez, también culichi, exporta grabaciones de duetos y conjuntos norteños sinaloenses a los Estados Unidos, donde la música es consumida por mexicanos, por centroamericanos y por sudamericanos. Felipe Zetter, vendedor de discos con sangre libanesa, encontró en la digitalización de música antigua, una salida al colapso global de la industria del disco. Una vez digitalizada, Felipe Zetter vende la música a través del internet y de manera directa a sus clientes, en la comodidad de su negocio, ubicado en Irapuato.

Jesús Soltero es un connotado locutor radiofónico y conductor de televisión, que desde 1969 trabaja entre México y los Estados Unidos. La tarea de Jesús Soltero es producir y conducir programas de radio y televisión, especializados en música norteña y en música grupera. El trabajo de Jesús Soltero es comercializado en México y en los Estados Unidos, contribuyendo al transnacionalismo de la música norteña. Jesús Soltero representa el carácter binacional de la música norteña, que expliqué en la introducción de esta investigación. Finalmente, Los Bandoleros del Norte, son un grupo anónimo irapuatense que viaja constantemente a los Estados Unidos, donde trabaja para mexicanos y sudamericanos.

CONSIDERACIONES FINALES

La música norteña es un tema por el que me interesé, académicamente, desde el 2004, cuando desarrollé mi primera ponencia en un foro universitario de la ciudad de Morelia. En aquella época no tenía idea de cómo generar conocimiento sobre la norteña, a pesar de ser una música con la que conviví desde pequeño. Han pasado diez años desde aquel suceso y aún no la descifro por completo. Es posible que en un futuro cercano me aparte de ella, con la intención de ceder protagonismo a las nuevas generaciones de intelectuales. Hay temas como el fútbol y como las telenovelas, donde me gustaría probar fortuna, sobre todo considerando que mi formación académica, desde nivel licenciatura, ha sido en la historia, no en la etnomusicología, ni en la musicología, ni en la música, como algunos colegas piensan.

Por lo mediatizado que está el narcotráfico mexicano, millones de personas imaginan que los narcocorridos son la música norteña. Están equivocados. Incitados por el morbo, treintenas de académicos han fluido océanos de tinta, con el propósito de abordar un fenómeno al que en otras oportunidades he definido como “la corridización de la música norteña”. La investigación que recién leyeron, se construyó desde un lugar diferente a esta corridización. Este trabajo convocó a repensar a la música norteña desde espacios transnacionales, donde las músicas mexicanas gozan de extraordinaria vigencia histórica.

Esta investigación dio cuenta de los diversos mecanismos que llevaron a la música norteña a tres regiones latinoamericanas; también explicó por qué una música de origen México-Estadounidense fue incorporada a la cotidianeidad de los bolivianos, de los chilenos y de los colombianos. Abordé a la música norteña como un producto del entretenimiento, no como un activo de la tradición regional norestense mexicana. Destaqué la importancia de investigaciones realizadas por académicos como Helena Simonett, como José Juan Olvera Gudiño y como Alejandro L. Madrid, en cuyos trabajos me inspiré para desarrollar una idea cosmopolita del transnacionalismo musical en las periferias latinoamericanas. Entendí al transnacionalismo como un enfoque migratorio que involucra a las industrias culturales, al narcotráfico y a los desplazamientos físicos tradicionales que mueven productos, así como ideas, visiones sobre la existencia humana y conglomerados artísticos como las músicas.

Recurrí al transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias, para resumir un cúmulo de estrategias sociales a través de las cuales, las músicas migran de sus regiones de origen a realidades ajenas y distantes territorialmente. Esas migraciones musicales tienen

lugar entre dos o más naciones económicamente subdesarrolladas, que ocupan un plano de importancia menor, en las dinámicas capitalistas. Para llegar a este concepto, me apoyé en la teoría de la dependencia, misma que plantea que existe una periferia capitalista que mantiene sanas las finanzas de los países primermundistas. Latinoamérica es capitalismo de periferia.

Si pensamos en la música norteña, los Estados Unidos y México, representan al centro económico, mientras que los países sudamericanos encarnan a la periferia. A su vez, México fue la periferia de los Estados Unidos, cuando necesitó del gigante económico, para que sus artistas grabaran. Como insistí en la introducción de esta investigación: sin la tecnología ni el andamiaje de la industria del entretenimiento norteamericano, la música norteña no existiría como la disfrutamos en este siglo XXI. En la definición de la música norteña, México se benefició de su cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica.

Durante mis estancias de investigación en Colombia, en Bolivia y en Chile, jamás escuché a persona alguna que hablara de la música norteña como originaria de los Estados Unidos; siempre se refirieron a ella como una creación mexicana, seguramente porque todo su repertorio se canta en español y porque el grueso de sus intérpretes nacieron en México. Con base en esta realidad, y pensando pragmáticamente, México es el centro y Sudamérica es la periferia; aunque como expliqué en el capítulo primero, agrupaciones importantes para la historia de la música norteña como Los Tigres del Norte, radican desde la década de 1960, en Estados Unidos. Tampoco debe pasar desapercibido que modas que nutren a la música norteña contemporánea como el Movimiento Alterado, se originan en California.

Por supuesto que el emporio Televisa ha sido importante para que México se erija como el centro económico de Latinoamérica, por lo menos en cuanto a la música norteña se refiere. Si bien, la música norteña es una creación binacional (México-Estados Unidos), hace bastantes décadas que el cine mexicano, tanto el de bajo presupuesto, como el auspiciado por Conaculta, incorpora a la música norteña en sus tramas. Pensemos en Pueblito, cutícula realizada por Emilio Fernández en 1961; en Un hombre violento, filme protagonizado por Valentín Trujillo en 1986, y en El infierno, película estrenada en el 2010, bajo la dirección de Luis Estrada y con la actuación de Demián Alcázar. En la primera figuran Los Alegres de Terán, en la segunda Los Cadetes de Linares y en la tercera Los Pingüinos del Norte. Desde

que la música norteña apareció a cuadro por primera vez, en 1960 (Calibre 44), con Los Broncos de Reynosa acompañando a El Piporro, jamás perdió importancia discursiva.

En esta investigación quedó demostrado que aunque músicas mexicanas como la norteña, estén presentes en diferentes latitudes americanas, los procesos sociales mediante los cuales llegaron, son diferentes. Sí, es verdad que el cine es crucial para entender la vigencia de las músicas mexicanas en Bolivia, en Colombia y en Chile, pero las historias y los actores sociales que participaron de su difusión, no fueron los mismos. Este trabajo demostró que no podemos caer en generalizaciones cuando hablemos de las músicas mexicanas en Latinoamérica. Gracias a los estudios de caso desarrollados en esta investigación, sabemos que en Colombia la música norteña se ligó con el narcotráfico, que en Bolivia se confunde con la grupera y que en Chile la irrupción de la dictadura militar terminó politizándola.

Estudiar a la música norteña en Latinoamérica, fue una idea que surgió en el 2009, mientras cursaba mis estudios de maestría en historia, en la Universidad Autónoma de Sinaloa. Recuerdo que en esa etapa académica, tuve la oportunidad de cumplir con una estancia de investigación en Bogotá, en la Universidad del Rosario. En esa oportunidad, viajé a la nación cumbiambera, con el objetivo de vivir la experiencia de las bandas de viento papayeras en los festivales mestizos de Tocancipá y de Paipa, en el Departamento de Boyacá. La estancia fue aprovechada para hacer las primeras entrevistas con intérpretes norteños, todos manejados por Alirio Castillo y sus Corridos Prohibidos colombianos.

Seis años después de ese primer acercamiento al objeto de estudio, presento los resultados de esta investigación, con la satisfacción de saber que he cumplido con los objetivos trazados. Sería pretensioso reclamar tareas que jamás me propuse atender. Los objetivos de la investigación fueron muy claros, como visibles los resultados obtenidos. Las deficiencias no son tales, cuando jamás se asumió un compromiso con ellas. Los objetivos de esta investigación consistieron en dar cuenta de los mecanismos migratorios que llevaron a la música norteña a tres regiones de Latinoamérica y en explicar por qué razones esta música México-Estadounidense, fue incorporada a la cotidianeidad de Colombia, Bolivia y Chile.

A los ojos de Latinoamérica, México es el hermano mayor, el más exitoso; el que representa sus aspiraciones. México es quien detenta el control sobre los medios de

producción musical y también sobre los medios masivos de comunicación. México es la cuna de Televisa, el más grande aparato de difusión artística popular de Iberoamérica. Si en la época dorada del cine mexicano, actores de toda Latinoamérica, recalaban en el Distrito Federal para integrarse al elenco de las producciones mexicanas; en la actualidad, docenas de actores latinoamericanos llegan a la Ciudad de México, con la ilusión de formar parte de Televisa y de TV Azteca, las productoras de melodramas más importantes del continente americano. Desde la teoría de la dependencia, Latinoamérica es la periferia y México es el centro, porque ostenta el control de los medios de producción artística. Es desde México, donde se articulan los más importantes bocetos artísticos populares de Latinoamérica.

México ha creado una hegemonía regional a través del uso de los medios masivos de comunicación, por eso países latinoamericanos como Bolivia, Chile y Colombia, ven en él, a un ente culturalmente superior. La industria del entretenimiento mexicano diseñó una imagen revolucionaria de la nación azteca que ha contribuido para que ésta sea vista con admiración por los pueblos latinoamericanos. En el ámbito intelectual, la presencia de instituciones como el Conaculta, como el Fonca, como el Conacyt y como la UNAM, es importante para entender la admiración que los latinoamericanos le profesan a México. Guardando toda proporción, México reproduce con Latinoamérica, el mismo sometimiento cultural que su vecino, Estados Unidos, le ha asestado históricamente. Aunque de manera humilde y discreta, México financia investigaciones científicas como la presente, que a mi juicio, forman parte del colonialismo cultural que México ejerce sobre América Latina.

De las tres realidades latinoamericanas estudiadas, Colombia fue la primera en desarrollar una industria del disco, a partir de 1953, año que marcó el inicio de la dictadura encabezada por Gustavo Rojas Pinilla. La llegada del gobierno militar a la presidencia de Colombia, fue crucial para que su industria discográfica se consolidara. Con Gustavo Rojas Pinilla cesaron las relaciones comerciales de Colombia con México y con Argentina, las dos culturas musicales más importantes en el país cafetalero. Debido a la prohibición impuesta por el dictador colombiano, aparecieron sellos discográficos y un número incalculable de duetos femeninos antioqueños, que inspirados en referentes mexicanos de la primera mitad del siglo XX, como Las Hermanas Padilla y como Las Palomas, regrabaron el acervo popular mexicano que penetró Colombia, antes del impedimento comercial promovido por Gustavo Rojas Pinilla. Si inicialmente, los géneros, las corrientes y los estilos de ascendencia

mexicana en Colombia, fueron aglutinados como “carrilera”, fue porque en esos años, las músicas procedentes de Estados Unidos, Argentina y México, llegaron por ferrocarril.

La música norteña está lejos de formar parte de la construcción oficial de la nación colombiana. El Estado colombiano jamás promovió a la música norteña, por estar asociada con universos criminales. No sorprende que la música norteña sea objeto de descalificaciones, sobre todo en Bogotá. La norteña en Colombia, es una música ligada con los pobres y con grupos criminales como los esmeralderos y como los narcotraficantes, quienes encontraron en ella, un eficaz vehículo para exaltar sus vidas. Gracias a la música norteña, el paso de esmeralderos y de mafiosos colombianos por la tierra, podrá ser recordado.⁵⁸⁷

La realidad discográfica de Chile es similar a la colombiana. En 1973, veinte años después de lo sucedido en Colombia con Gustavo Rojas Pinilla, Chile fue tomado por Augusto Pinochet Ugarte. Una de las primeras consecuencias de la instauración de la dictadura en Chile, fue el colapso de las relaciones políticas y comerciales con México. Debido a esta circunstancia, las músicas mexicanas dejaron de viajar fluidamente y en grandes cantidades a Chile. Los chilenos se vieron obligados a desarrollar una industria discográfica, que tuvo en Sol de América, su estandarte. Antes de que la junta militar tomara el poder, había un solo exponente chileno de música norteña (Los Hermanos Bustos) y cuatro solistas rancheros de relevancia (Guadalupe del Carmen, Carlos Monti, Roberto Aguilar y Fernando Trujillo). Mientras gobernó Augusto Pinochet Ugarte, los intérpretes mariacheros y los duetos norteños de manufactura chilena, se multiplicaron por cientos, gracias al respaldo de la industria discográfica y a los intereses políticos de la junta militar.

Bolivia es el país más pobre de los tres que incluyó esta investigación. Es una nación que no cuenta con una industria discográfica, un pueblo que depende de lo que las potencias de la zona le surten. Las tres fuerzas regionales que dominan la economía boliviana son Brasil, Argentina y México. Éste último ha sido, además, el principal abastecedor de cine, de música y de telenovelas. En Bolivia existe una confrontación étnica protagonizada por cambas y collas; los primeros se aferraron a México como su abrevadero cultural, mientras que los segundos impulsaron sin éxito en el oriente boliviano, un proyecto nacionalista

⁵⁸⁷ Desde sus orígenes, el vallenato estuvo asociado a la exaltación de personajes colombianos dedicados a negocios fuera de la ley. Es conocido que muchos intérpretes de vallenato lograron reconocimiento y éxito popular, gracias al apoyo de narcotraficantes. El vallenato como la música norteña, no son vistas de la mejor manera por las elites colombianas, quienes se identifican con el bambuco y con el tiple. Arango, Augusto, 2014.

apoyado en las músicas andinas. Lo que hace diferente a Bolivia de Chile y de Colombia, es que las telenovelas han sido muy importantes para la difusión de la música norteña, que los duetos y conjuntos norteños son incorporados bajo la etiqueta de música grupera, y que debido a que no cuenta con una industria discográfica, no ha producido en gran número, artistas norteños de origen boliviano. Esta realidad ayuda a explicar por qué los bolivianos consumen al 100%, productos musicales enviados desde el centro (México) a la periferia.

La música norteña es una unidad, en tanto comparte un repertorio base y una misma instrumentación, pero muestra particularidades en su producción y consumo. Aunque la música norteña hecha por duetos mexicanos es consumida en Colombia, Bolivia y Chile, existe un número importante de intérpretes de manufactura casera, que surgieron a raíz de la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla en Colombia (1953) y de la de Augusto Pinochet en Chile (1973). Como expliqué, las dictaduras fueron claves para el desarrollo de las industrias discográficas chilena y colombiana. En Bolivia el consumo de la música norteña tiene que ver con lo que continúa produciendo Televisa de México. La música norteña en Chile, sigue siendo consumida por campesinos, mientras que en Bolivia y en Colombia, ésta es muy socorrida en los ambientes urbanos. En las grandes ciudades de Chile como Santiago, los individuos que escuchan música norteña son tachados de huasos por la gente con educación universitaria.

La música norteña en Colombia significa narcotráfico, en Chile campesinado y en Bolivia contiene una fuerte carga étnica. La norteña en Bolivia es la música de los cambas. En las tres realidades latinoamericanas estudiadas, la música norteña está fuertemente vinculada con procesos históricos sumamente profundos. La música norteña fue utilizada en Colombia por el narcotráfico para narrar sus historias, en Chile por la dictadura de Augusto Pinochet en su afán por adormecer al campesinado y en Bolivia por los cambas, en su lucha identitaria sostenida contra los collas desde la época colonial. Considerando este planteamiento, la música norteña no es una unidad en Latinoamérica; es más bien una oportunidad para reafirmar identidades y reforzar idearios políticos. De los tres países, Colombia es quien produce en mayor cantidad música norteña. Tal circunstancia se debe al abundante flujo de efectivo que significa el narcotráfico. Sí, la música norteña es una de varias maneras que los colombianos encontraron para lavar dinero. En cambio en la nación trasandina, la música norteña es empujada por coleccionistas y por locutores como Nibaldo Valenzuela y Hugo Olivares.

Un elemento que se mantiene en los tres países analizados, es el gusto por repertorio antiguo; aunque los contextos y la cantidad en que es consumido no son los mismos. En Colombia necesitas visitar a los coleccionistas para escuchar esta música, en Bolivia es raro, pero sucede, mientras que en Chile es de lo más normal. La cuestión de los géneros es otro de los rasgos que se deben considerar. En Colombia es el corrido quien domina el escenario, en Bolivia es la cumbia-balada y en Chile es la canción ranchera la más socorrida en los espacios sonoros. Las razones son claras: en Colombia domina el narcotráfico, en Bolivia los cambas son educados por Televisa y en Chile son los huasos (rancheros) los más afectos a la música norteña. Por definición, los cambas son urbanos, no campesinos. Si pensamos en las características de cada género, el corrido es el más adecuado para narrar tragedias, la cumbia-balada (gruper) propone situaciones de amor-desamor idóneas para el habitante de ciudad, y la ranchera contiene la riqueza lírica antigua de un repertorio ligado a la naturaleza (pensemos en cuántos temas se han dedicado a palomas, a gaviotas, a árboles, a ríos, etc.). Si los narcotraficantes colombianos siguen pegados al corrido, es por pragmatismo y funcionalidad.

La práctica musical de la norteña en Latinoamérica, tiene que ver con elementos estéticos. Desde mi punto de vista, son los chilenos quienes mejor interpretan la música norteña, en cambio, los colombianos no logran encontrar un estilo con solvencia estética. Personalmente considero que parte de la explicación está en el cultivo de un solo género musical. Los colombianos, a diferencia de los chilenos, se han dedicado a interpretar únicamente corridos, realidad que los ha vuelto músicos predecibles y limitados. Los chilenos apuestan por la búsqueda constante de recursos estilísticos (ornamentaciones y arreglos), a diferencia de los colombianos que se han agotado en la reproducción de una misma fórmula.

Los elementos performativos (vestimenta, coreografías) también marcan diferencias. En Bolivia, el uso de sombreros texanos y camisas vaqueras se ve poco, quizás por las carencias económicas ya descritas. Los colombianos y los chilenos sí que se han tomado en serio la reproducción de estereotipos norteños. Hablo en plural porque mientras los colombianos recrean la imagen del norteño mafioso, los chilenos están pegados al Piporro. La admiración que los chilenos sienten por Eulalio González se refleja también en la incorporación de su zapateo al momento de bailar. Los colombianos, en cambio, jamás bailan un corrido norteño, para ellos la música norteña forma parte de un escenario melancólico, donde el alcohol, el sexo con mujeres, los pleitos y el consumo de drogas, se mimetizan.

Queda claro que el estudio de lo musical es importante para la comprensión de lo social. Hemos visto, por ejemplo, que la música norteña han sido útil para conseguir objetivos políticos y desde luego económicos, o de qué otra manera entender el desarrollo de una industria discográfica en Colombia y en Chile. La producción musical trae consigo la generación de empleos, el movimiento de capitales y la migración de individuos. Pensemos a la música norteña más allá de sus actores centrales; abramos nuestras mentes y fomentemos reflexiones críticas que incorporen el estudio de procesos económicos; hablemos con locutores de radio, con coleccionistas de discos, con empresarios y compositores, no sólo con músicos.

Fuentes consultadas.

Bibliografía

Aceves Lozano, Jorge, "Fuentes orales", en *Guanajuato: Voces de su historia*, México, Universidad de Guanajuato, 2004.

Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993.

Anguiano, José Ángel, *La industria algodonera en Anáhuac*, Monterrey, UANL, 2010.

Arias Calle, Juan David, *Con la tinta de mi sangre. Amor y desamor en las canciones de despecho en Antioquia*, Medellín, La Carreta, 2009.

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

Azula, María del Pilar, *Canción andina colombiana en duetos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011.

Camarena Ocampo, Mario, "Conversión única e irrepetible: lo singular de la historia oral", en *La historia con micrófono*, Graciela de Garay, coordinadora, México, Instituto Mora.

Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y El Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995.

Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Conaculta/Universidad Iberoamericana, 2001.

Betancourt, Darío, *Contrabandistas, marimberos y mafiosos*, Bogotá, TM Editores, 1994.

Burgos Herrera, Alberto, *Música de pueblo*, Medellín, Lealón, 2006.

- Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983.
- Corona, Ignacio and Madrid, Alejandro, "Introduction", en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008.
- Corona, Ignacio, "La avanzada regia", en *Transnational encounters*, edited by Alejandro L. Madrid, New York, Oxford University Press, 2011.
- Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993.
- Chernilo, Daniel, *Nacionalismo y Cosmopolitismo*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2010.
- Domínguez, Rafael, *Historia de las esmeraldas de Colombia*, Bogotá, Banco de la República de Colombia, 1962.
- Frajoza, Juan, *Tahúres, fandangueros y criminales en los Altos de Jalisco (1821-1921)*, México, Ayuntamiento de Tepatitlán de Morelos, Jalisco, 2014.
- Gamio, Manuel, *El inmigrante mexicano*, México, CIESAS, 2002.
- Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006.
- González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad, Monterrey*, Castillo, 1995.
- Gómez, Aurora, "El desempeño de la fundidora de hierro y acero de Monterrey durante el Porfiriato", en *Historia de las grandes empresas en México (1850-1930)*, Carlos Marichal, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001.
- Lotgerink, Dirk, "La música nortea mexicana en Holanda", en *Arriba el Norte*, tomo I, México, INAH, 2013.
- Magaldi, Cristina, "Before and after samba: Modernity, cosmopolitanism, and popular music in Río de Janeiro at the beginning and end of the twentieth century", en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008.
- Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México. El caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986.

- Martínez, Eduardo, "Presencia del mariachi en la música norteña mexicana", en *¡Arriba el Norte! Música de acordeón y bajo sexto*, tomo I, México, INAH/Conaculta, 2013.
- Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011.
- Méndez, José Luis, "El fenómeno industrial en la historia de Monterrey", en *Monterrey 400. Estudios históricos y sociales*, Manuel Ceballos Ramírez, coordinador, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1998.
- Miller, Toby, *El nuevo Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997.
- Ortega Ridaura, Isabel, "Cerveza y ahorro. La cervecería Cuauhtémoc y su impacto en Monterrey", en *Bebidas y regiones*, Camilo Contreras Delgado, coordinador, Barcelona, Plaza y Valdés, 2005.
- Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999.
- Ragland, Cathy, *Música Norteña. Mexican migrants creating a nation between nations*, Philadelphia, Temple University, 2009.
- Ragland, Cathy, "Tejano and proud: Regional accordion traditions of South Texas and the Border Region", en *The accordion in the Américas*, edited by Helena Simonett, Urbana, University of Illinois Press, 2012.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos, *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*, México, Planeta, 2011.
- Rico Salazar, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Panamericana, 2000.
- Simonett, Helena, "Quest for the local. Building musical ties between México and the United States", en *Postnational Musical Identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, Lexington Books, 2008.
- Simonett, Helena, "From village to world stage: The malleability of Sinaloa popular brass bands", en *Brass bands of the world: Militarism, colonial legacies, and local music making*, edited by Suzelana Reily and Katherine Brucher, Ashgate, 2012.
- Simonett, Helena, *The accordion in the Américas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.
- Silva, Bárbara, Chile. *Identidad y nación entre dos siglos*, Santiago, LOM, 2008.
- Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010.
- Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005.

Turino, Thomas, *Music as social life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.

Uribe Alarcón, María Victoria, *Limpiar la tierra. Guerra y poder entre esmeralderos*, Bogotá, CINEP, 1992.

Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001.

Tesis

Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, tesis de licenciatura, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988.

Olvera, José Juan, *Configuración de culturas musicales en el contexto de las fiestas patronales y las ferias populares. El caso de Cadereyta de Montes, Querétaro*, tesis de doctorado, Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2010.

Robinson, Gregory, *Entre guachos no hay fronteras: Traditional music and the post-frontier in Chile and Patagonia*, tesis doctoral en filosofía, Universidad de Pennsylvania, 2008.

Romero Anzola, Carlos Felipe, *Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009.

Hemerografía

“A pesar de la falta de braceros principió la pizca de algodón”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 16 de julio, 1959.

“Circular número 1.03.14”, en *Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS)*, sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.

“Con indios navajos se empieza a suplir a los braceros mexicanos en los Estados Unidos”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 21 de enero, 1965.

“Cuya ayuda se necesita para las labores agrícolas de California, Texas y Arkansas”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de marzo, 1955.

“Definiendo la cultura popular”, en *El Porvenir*, Monterrey, miércoles 1 de septiembre, 1993.

De la Peña, Sergio, “Contradicciones y relaciones de dominación en el capitalismo”, en *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 44, número 3, México, UNAM, julio-septiembre, 1982, pp.783-788.

“Doblan la vigilancia para evitar salida de braceros”, en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.

“El Ayuntamiento fomenta las actividades artísticas de un novel orfeón juvenil local”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 18 de marzo de 1954.

El Correo de San Luis, San Luis Potosí, 7 de diciembre, 1884.

El Fronterizo, Tucson, 6 de abril, 1883.

El Municipio Libre, México, 6 de octubre, 1889.

“Emigra un millón de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 4 de septiembre de 1952.

El Norte, domingo 1 de enero, 1950.

El Norte, sábado 7 de enero, 1950.

El Norte, domingo 7 de mayo, 1950.

El Norte, martes 5 de agosto, 1952.

“Entrega SRE pasaporte número 35,000”, en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 14 de abril, 2005.

El Siglo Diez y Nueve, México, 26 de enero, 1843.

El Siglo Diez y Nueve, México, 21 de agosto, 1845.

El Siglo Diez y Nueve, México, 17 de diciembre, 1848.

El Siglo Diez y Nueve, México, 18 de agosto, 1886.

“Interminable caravana de los braceros mexicanos”, en *El Norte*, Monterrey, 6 de marzo de 1950.

“La cosecha de algodón va a requerir muchos carros”, en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.

“La opinión pública de los Estados Unidos de Norteamérica”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 17 de mayo, 1952.

Landolt, Patricia, “The study of transnationalism: pitfalls and promise of an emergent research field”, in *Ethnic and racial Studies*, vol. 22, issue 2, Routledge, 1999, pp.217-237.

“Las algodonerías temen tropezar con dificultades en el transporte”, en *El Norte*, Monterrey, viernes 28 de abril, 1950.

“Las Hermanitas Calle y su Cuchilla”, en *El Colombiano*, Medellín, 20 de diciembre, 1990.

“Matamoros. La meta final”, en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

“Monterrey se encuentra convertida en un enorme campamento de braceros”, en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 12 de julio, 1950.

Morse, Richard, "Primacía, regionalización, dependencia: enfoques sobre las ciudades latinoamericana en el desarrollo nacional", en *Desarrollo Económico*, vol. 11, número 41, Buenos Aires, abril-junio, 1971, pp.55-85.

Mularski, Jedrek Putta, "Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile", en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012.

"¡Que broncos!, en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.

Olvera, José Juan, "Música, frontera e identidad en el Noreste", en *Revista Trayectorias*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2008.

Periódico Novedades, Hemeroteca Nacional de México (UNAM), 4 de septiembre, 1968.

"Prueban para extras de cine", en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.

"Recibo de la circular número 1.03.42", en *Archivo Histórico Municipal de Salamanca* (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.

"Retrato de la franja. Chulas Fronteras. Un homenaje a la sangre chicana", en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, domingo 19 de septiembre, 2010.

"Se levanta la prohibición en el transporte de algodón", en *El Norte*, Monterrey, domingo 20 de julio, 1952.

Stavenhagen, Rodolfo, "La sociedad plural en América Latina", en *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas*, vol. 10, número 1, México, El Colegio de México, enero-febrero, 1974, pp.5-10.

"Vuelven miles de braceros que no hallaron trabajo en la zona algodonera tamaulipeca", en *El Norte*, Monterrey, 26 de julio, 1950.

"Vuelven macilentos provocando lástima", en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

Yocelevezky, Ricardo, "Las contribuciones de Enzo Faletto al pensamiento latinoamericano", en *Estudios Sociológicos*, vol. XXII, número I, México, El Colegio de México, enero-abril, 2004, pp.1-18.

Entrevistas

Aguilar, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Aguilar, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Amado, Gerardo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arango, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arévalo, Luis Domingo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arias Cano, Pascuala [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arias Cano, María [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arias Cano, María de la Luz [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arias Restrepo, Ramiro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Ardila, Beatriz [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arteaga, Eusebio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Arteaga, Lucio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Banda, Adolfo [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Banda, Gil [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Barrón, Guadalupe [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Burgos, Alberto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Bustos, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Banda, Fernando [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Blancarte, Alejandro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Brito, Gregorio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Calle, Fabiola [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Cárdenas, Alejandro [entrevista], 2009 y 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Castellanos, Sujel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Castillo, Alirio [entrevista], 2009, 2010 y 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Castillo, Rubén [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Contreras, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Cueto Díaz, Juan José [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

David, Oscar [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Elizalde, Luis Fernando [entrevista], 2012 y 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Fernández, Juan Antonio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Fernández, Lina [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Franco, Augusto [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

García, Alejandro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Gaxiola, Giovanni [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Granados, Pavel [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Guzmán, Ingrid [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Guzmán, Santos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Hernández, Hernán [entrevista], 2005, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Hernández, Jorge [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Inzunza, Oscar [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Lara Durán, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Latorre, Wilson [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

López, Cristóbal [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Martínez, Fernanda [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Márquez, Felipe [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Méndez, Fernando [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Medina, Erasmo [entrevista], 2012 y 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Mora, Jaime [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Morales, José Lorenzo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Morales, Martín [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Morantes Niño, Javier [entrevista], 2009 y 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Moreno Zermeño, Marco Aurelio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Nieto, Cinthia [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Obando, Mario [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Olivares, Hugo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Olivares, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Peláez, Ofelia [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Peláez, Oscar [entrevista], 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Quezada Valenzuela, Moisés [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Ramírez, Tiburcio [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Rivera, Fernando [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Riveros Santos, Norberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Sánchez Carrascal, Franklin [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Sánchez, Jorge [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Serrano Otero, Claudia Isabel [entrevista], 2009, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Siles, Javier [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Soltero, Jesús [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Scott, Jesús [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Valenzuela, Nivaldo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Valenzuela, Nivaldo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Vargas, Paulino [entrevista], 2012 y 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Vargas, Pedro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Velásquez, Juan [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Velázquez, Percy [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Zetter, Felipe [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Zúñiga, Sergio [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.

Discografía

Hermanas Calle, *Éxitos rancheros*, Medellín, Discos Victoria, 1978.

Los Luceros del Valle, *El disco de oro*, Santiago, Sol de América, 1978.

Olvera, Ramón Gerónimo, *El narcocorrido. Entre balas y acordes*, México, Conaculta, 2010.

Páramo, Carlos, *La guerra esmeraldera*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.

Internet

Blanco, Cristina, "transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria", en (file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf; acceso: 31 de agosto del 2014).

Moctezuma, Miguel, "Transnacionalidad y transnacionalismo", en (http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/rimd/documentos_miembros/13875Transnacionalismo-trasnacionalidad.pdf; acceso: 31 de agosto del 2014).

Stokes, Martín, "On musical cosmopolitismo", en (<http://digitalcommons.macalester.edu/intlrtable/3>; acceso: 31 de agosto del 2014).

(Internet: http://www.youtube.com/watch?v=2s66_TGjr4; acceso: sábado 25 de agosto de 2012).

(http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html; acceso: 2 de octubre del 2014).