

UNIP y ESAY. (Sao Paulo).

La norteña en Latinoamérica (UNIP 2018) de Luis Omar Montoya Arias.

Luis Omar Montoya Arias.

Cita:

Luis Omar Montoya Arias (2018). *La norteña en Latinoamérica (UNIP 2018) de Luis Omar Montoya Arias*. Sao Paulo: UNIP y ESAY..

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/luis.omar.montoya.arias/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pryK/Rnd>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Luis Omar Montoya Arias

La nortea en Latinoamérica

O el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias



Vice-Reitoria de Pós Graduação e Pesquisa

Libro dictaminado por académicos especialistas en músicas

La norteña en Latinoamérica

O el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias

Luis Omar Montoya Arias

Libro dictaminado por académicos especialistas en músicas

Un estudio desde la antropología social sobre la hegemonía cultural de México en Latinoamérica, observable en la profusión de la música norteña.

Montoya Arias, Luis Omar

La norteña en Latinoamérica. O el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias. 1ª ed. Mérida, México: Escuela Superior de Artes de Yucatán / Universidade Paulista, (2017). 268 p.; 14 x 21 cm.

I.- Antropología social.

II.- México.

III.- Latinoamérica.

IV.- Transnacionalismo.

Diseño de portada: © Raúl Valencia Ruiz.

Fotografía de portada: © «Las norteñas. Artistas exclusivas». Falcon Records & Discos Tambora.

Fuente: Archivo familiar Arias. Irapuato, Guanajuato, México.

Primera edición 2018.

D.R. © Luis Omar Montoya Arias.

D.R. © Escuela Superior de Artes de Yucatán (ESAY).

Calle 55 por 46 y 48 No. 435, Centro.

C.P. 97000 Mérida, Yucatán.

Teléfono: +52 (999) 930 1490.

www.esay.edu.mx

D.R. © Setor de Pesquisa e Produção Intelectual

Campus Indianópolis

Universidade Paulista – UNIP

(11) 5586-4072.

www.unip.br

Reservados todos los derechos. *La norteña en Latinoamérica. O el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias* está protegido por la Ley, ninguna parte del contenido puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, ya sea para uso personal o de lucro, sin la previa autorización por escrito del editor.

ISBN: 978-607-9216-13-9

[ELECTRÓNICO]

Hecho en México

Made in Mexico

ÍNDICE

Dedicatorias	7
Presentación	9
El Otro quien pregunta, <i>Marco Aurelio Díaz Güemez</i>	10
La casi omnipresencia de la música mexicana en América, <i>Saulo Alves</i>	13
Entender la esencia transnacional de la música norteña, <i>Ricardo Romero Perez Grovas</i>	20
Introducción	23
1. Un enfoque transnacional de la música norteña	35
Región fronteriza [38] · Algodón [42] · Programa «Bracero» [45].	
2. El transnacionalismo en la era del vinilo	49
Luis Domingo Arévalo Godínez [50] · Erasmo Medina Covarrubias [54] · Jesús Scott Reyes [56] · Los Hermanos Banda de Salamanca [58] · Los Regionales del Bravo [60] · José Lorenzo Morales Pedraza [62] · Aurelia Zermeño Villaseñor [65] · Paulino Vargas Jiménez [66] · Conclusiones [68].	
3. Colombia	71
Cine, radio y disqueras [71] · Medellín [77] · Corrido de narcotráfico [80] · «Esmeralderos» [81] · Mujer [89] · Corridos prohibidos [90] · Antioquia [93] · Conclusiones [96].	
4. Bolivia	99
Colonialismo interno [100] · Estadounidenses [102] · Comunicadores: Arteaga Farell [108] · Javier Siles Valladares [109] · Percy Velázquez Cacicque [110] · Daniel Eusebio Arteaga Barba [111] · Lucio Arteaga Cabrera [112] · Intérpretes: México Chico [113] · Radionovelas [114] · Cotidianidad [115] · Norteña-Gruperá [118] · Conclusiones [118].	

5. Chile	123
Antes [124] · Disquerías [126] · Radiodifusoras [128] · Cine [131] · Primeros intérpretes [132] · Hermanos Bustos [133] · Durante [138] · Radio [139] · Disqueras [139] · Intérpretes [141]: Luceros del Valle [142] · Caravanas [144] · Contra [145] · A favor [146] · Derechista [147] · Rey [148] · Alemanes [149] · Después [149] · Al grito de guerra [150] · Atardecer Ranchero [151] · Moisés Aarón Quezada Valenzuela [152] · Club Amigos de la Música Ranchera [153] · Conclusiones [154].	
6. Chile	157
Cueca [157] · Halcones Negros [158] · Rancheras y corridos [159] · Tigres de Sonora [163] · Cuate regalón [164] · Familia Lagos [166] · Lucho Muñoz [167] · Roberto Jorquera [168] · Voz del pueblo [169] · Roberto Aguilar [171] · Conclusiones [173].	
7. Chile	177
Rancheros de Río Grande [179] · Chimbarongo [181] · Curicó [183] · Radio Magallanes [185] · Yegua Colorada [186] · Circos y trenes [187] · Evangelio [189] · Estética [190] · Argentina [195] · Pinochet [197] · Televisión [200] · Literatura [201] · Conclusiones [203].	
8. El transnacionalismo en la era digital	205
Vendedores de discos: Monterrey [205] · Culiacán: Juan José Cueto Díaz [206] · Giovanni Gaxiola [208] · Jorge Sánchez [209] · Irapuato: Felipe Zetter [211] · Martín Morales Salas [211] · Locutores: Monterrey [214] · Bandoleros del Norte [218] · Conclusiones [220].	
Consideraciones finales	221
Epílogo	229
El Chingón [229] · Dictador de Curicó [232] · Katimbay [234] · Tigres del Norte [236] · Conclusiones [239].	
Fuentes consultadas	241
Archivo [241] · Bibliografía [242] · Tesis [246] · Hemerografía [246] · Entrevistas [253] · Discografía [262] · Internet [263].	

DEDICATORIAS

A l 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 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. Era una mujer estricta, pero justa y amorosa que siempre me brindó protección.

A mi madre. A mi tía Mela (Las Alteñitas Hermanas Arias).

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 mi tía Lucha. A mi papá Enrique.

Luis Omar Montoya Arias

PRESENTACIÓN

Al evaluar la productividad de los doctorados en historia que se ofertan en México, la presente investigación guarda particular importancia debido a que toma como eje metodológico a la Historia Oral. Es, a través de esta técnica metodológica, que rescata a un género musical que ha sido despreciado por las élites y porque se sustenta en un *corpus* documental construido a lo largo de seis años de investigación, en cuatro realidades latinoamericanas diferentes. Jamás, en la historia de la historiografía de la música nortea, se había hecho semejante ejercicio de dimensiones continentales, ni siquiera en los Estados Unidos. Provenir de una familia que se ha dedicado al cultivo de la música, desde la época colonial, fue transcendental para obtener los resultados que en seguida serán expuestos. En los Arias de Pénjamo, Guanajuato, ha habido músicos de capilla, compositores de pastorelas, cantoras y cantadoras del Bajío. Pertenezco al mundo del arte que estudio (la música nortea), formo parte de él; soy un miembro clave para que la historia de los actores sociales que le dan vida, sea rescatada, proyectada y legitimada en los espacios académicos de Latinoamérica.

La presente investigación hace aportaciones relevantes para la historia de la música nortea. Destaca el diálogo artístico interregional construido entre Nuevo León, Sinaloa, Tamaulipas, la Ciudad de México y el Bajío, que obliga a replantearnos lugares comunes que la historia oficial de la música nortea instituyó como dogmas. Demuestra la influencia cultural de México en Latinoamérica. Vincula procesos políticos con políticas culturales. Aborda la representación social de México en América Latina. Es un trabajo sólido, construido mediante el uso de varias

técnicas de investigación que se complementan. El norte como matriz cultural de América Latina, es un enunciado que resume el contenido de este trabajo de investigación.

La disertación que está por iniciar aborda tres fenómenos en los que investigaciones futuras podrían detenerse: [1] México es el hermano mayor o una nación imperialista que somete culturalmente a Latinoamérica, [2] la descomposición actual de la nación mexicana modifica las percepciones que los pueblos al Sur del Bravo tienen sobre el país azteca o no las altera, [3] qué pasa cuando los ciclos vitales de melodías populares son más largos en otros países que en los de origen (pensemos en la ranchera y en el corrido mexicano, géneros que dan *corpus* a la música norteña). Los invito a disfrutar de una investigación que se materializó gracias al apoyo financiero del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), una de las instituciones rectoras de la educación pública en México. El CONACyT sigue siendo fundamental para Latinoamérica, porque otorga becas a miles de jóvenes investigadores originarios de todos los países que enarbolan las virtudes de la «raza cósmica».

§

El Otro quien pregunta

Marco Aurelio Díaz Güemez
ESAY-Mérida, Yucatán, México

En el siglo XX nos preguntamos: ¿Qué es el mexicano? Tan fuerte y arraigado ha sido este propósito, que en la búsqueda de respuestas obviamos el mundo. Desde 1994, es el *Otro* quien pregunta. A través de la historia comenzamos a responderlo. En esto consiste *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias* de Luis Omar Montoya Arias.

Desde hace 15 años, nuestro autor se ha dedicado a la investigación de

los orígenes y la formación de la música norteña mexicana, término que él mismo se ha dedicado en fomentar dentro de la Academia. Sus esfuerzos, impulsos e intereses profesionales lo llevaron una vez a Colombia, buscando información sobre orquestas de viento, donde de repente descubrió el poder cultural de México. Ahí vio una luz que lo llevó a la realización de este trabajo: La música norteña mexicana había influido en la música popular a lo largo de Sudamérica durante la segunda mitad del siglo XX. Entonces se propuso seguir y registrar su huella de manera pormenorizada.

Por sus fronteras bien definidas, podemos considerar a la norteña como una música regional mexicana, que comparte tiempo y espacio con otras formas rítmicas que también gozaron de éxito comercial. Estoy pensando en la cumbia del Golfo de México, en el mariachi de Occidente, en la banda del Noroeste, en la chilena del Pacífico Sur y en la balada Pop. México era un hervidero de ritmos que se divulgaron gracias al poder mediático azteca.

México tiene una industria cultural poderosa. Esta consideración llevó a proponer su trabajo como el seguimiento de una transnacionalidad. México es un punto central de difusión en materia cultural; en consecuencia, el resto de Latinoamérica funciona como «periferia» de este centro. Es una revelación, porque México se cerró al mundo en otros aspectos. Pensemos en la Revolución cubana, cuyo gobierno se dedicó a realizar una política exterior injerencista que llegó hasta África. El gobierno de la Revolución mexicana jamás se propuso algo semejante (pensemos en la Doctrina Estrada). Desde la economía, el desarrollo estabilizador mexicano de mediados de siglo XX, nunca buscó mercados externos, sino ampliar y modernizar el interno.

La industria cultural nacional sí procuró internacionalizarse. Primero fue el Cine de Oro, cuando las películas estaban pagadas antes de llegar a Sudamérica. La XEW se hizo llamar «La Voz de la América Latina». La creación de Televisión Vía Satélite (TELEVISA) permitió difundir sus contenidos en el continente americano, como lo presumía Siempre en Domingo, al brindar la relatoría de estaciones y países donde se transmitía. Esto permitió el éxito del comediógrafo Chespirito y sus afamados personajes. La industria del disco, objeto de estudio del autor, contó con el apoyo de grandes compañías norteamericanas de distribución.

El disco de vinilo fue un medio directo que difundió las músicas regionales mexicanas en Latinoamérica. Observar y relatar el movimiento de disqueras y grabaciones permite entender el desarrollo musical de la norteña mexicana y hacer medible el interés e impacto comercial.

Desde tiempos de la Segunda Guerra Mundial, México posee una industria cultural que, al margen de la política social y económica autárquica del gobierno mexicano, construyó una red comercial que distribuyó sus contenidos en Latinoamérica. Los países de Latinoamérica no tienen el tamaño ni la cantidad poblacional de México; tampoco comparten frontera con Estados Unidos. De modo que la figura de México, con su inusitada industria cultural, es revirada como una suerte de hermano mayor, por compartir el mismo idioma y procesos sociales similares. México se convirtió en un modelo de imitación, ensoñación y deseo.

Presenta tres países como casos de estudio, siguiendo la huella de la música norteña mexicana (Colombia, Bolivia y Chile). El valor de este manuscrito radica en el extraordinario trabajo de campo que el autor llevó a cabo en dichos países, adentrándose, a través de la entrevista y la convivencia (con un aura de fraternidad) en los momentos históricos precisos.

Seguir la huella de la música norteña mexicana en América Latina es una proeza del autor. Una investigación que abre puertas académicas y que corrobora que el científico social mexicano debe dialogar con el mundo. Desde la Revolución mexicana, el país azteca se convirtió en referencia; sin embargo, tragedias culturales nos obligaron a cerrarnos.

La música norteña mexicana, que subió al mundo de la industria cultural, primero en Estados Unidos, se expandió por Latinoamérica gracias al empeño de músicos, promotores y al deseo de querer ser mexicanos. México tuvo una revolución, ellos, los latinoamericanos, no. De esto habla, con profusa documentación y notable emoción académica, *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias* de Luis Omar Montoya Arias. Estamos delante de una nueva y vibrante frontera de la historiografía cultural.

§

La casi omnipresencia de la música mexicana en América

Saulo Alves
Sao Paulo, Brasil

Cuando empecé a leer el texto de la tesis de Luis Omar Montoya Arias, ahora este libro, la primera impresión fue la de estar encontrando otro ángulo de visión para mirar la historia de la música popular mexicana en Latinoamérica. Avanzando con la lectura, naturalmente fui impelido a conocer más sobre nuestra historia musical, común a tantos países. Es claro que por nuestra, estoy incluyendo la del Brasil como una de las partes, aún con todas las cuestiones acerca de su forma de pertenecer y compartir la cultura del continente.

Antes de continuar, es importante decir que después de tomar contacto con este trabajo sobre la música norteña, que poco conocía, empecé a percibir que los tentáculos de la música mexicana son mucho más largos y complejos. Por esto el espanto inicial que empezó desde el sumario, me hizo acordar el día que oí a Julio Jaramillo. En aquel momento no sabía de ningún cantante ecuatoriano, tampoco sobre su proyección en Sudamérica y México, además cantando boleros. Tampoco puedo ocultar que cuando escuché a «JJ» —así llamaban a Julio Jaramillo—, estaba en Chile, y todas las personas a mi lado lo conocían y cantaban algunos clásicos suyos; menos yo.

Estoy seguro que JJ llegó a Brasil porque meses después, un coleccionador de discos de mi ciudad, en el interior del país, dijo que lo conocía, pero ya no se puede decir que él alcanzó éxito como Lucho Gatica, artista chileno. Aquí estoy citando apenas dos expresivos cantantes de bolero, y esto es suficiente. No sería necesario profundizar sobre este tema por ser muy largo. Lo interesante, sí, es que tengamos la noción de la casi omnipresencia de la música mexicana en América. Que esto sirva para sentirnos menos extranjeros uno en relación al *Otro*. Creo que los cantantes que no estaban incluidos en un único país ya sabían de

esto que, antes de la bossa nova, Lucho Gatica estuvo algunas veces en Rio de Janeiro precisamente porque vendía muchos discos de bolero. Y como se sabe, después se trasladará a México.

Hasta ahora no entré en el mérito del libro, la música norteña. Estoy hablando de forma genérica sobre un género que tuvo históricamente un ápice, y que fue mi puerta de entrada para percibir otras interrelaciones musicales de los artistas brasileños. Cantores como Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Cauby Peixoto, Angela Maria, que supongo gran parte de los lectores no conocen. Ellos vivieron este período de éxitos de la música mexicana en Brasil y aportaron en la diseminación del bolero. Por otro lado, ahora si usando el término utilizado por Luis Omar Montoya Arias, el «transnacionalismo» de la música mexicana, también formaba parte del flujo bolerista por el mundo.

Revisando el concepto transnacionalismo, el autor lo utiliza para hacer la lectura de la música norteña que se disemina desde otrora por los países de Sudamérica: Colombia, Bolivia y Chile. Así lo entiende, como parte de los transcurros de los símbolos culturales en la contemporaneidad, que involucra al mismo tiempo los productos de la industria cultural y el narcotráfico, por ejemplo, además de los desplazamientos migratorios entre poblaciones de los países. A su vez, estos tres países hacia donde la música mexicana migra estarían en posiciones periféricas, cultural y geográficamente distantes del centro de irradiación. En sus palabras, «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». Por este motivo recurre al término «transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias».

El cosmopolitismo, en este sentido, sería así más adecuado para explicar fenómenos globalizados como el caso de la música norteña en Sudamérica al revés de la categoría Estado-nación que no abarcaba los límites de su análisis. Es decir, la música norteña, así como otros géneros que reproducen el mismo fenómeno —quizá como la cumbia— es compartida en una región cosmopolita, que disfruta del mismo gusto, pero sin estar condicionada o dependiente de migraciones territoriales. Mi opinión coincide con la de autor porque hemos de pensar el cosmopolitismo delante de la mediación tecnológica, sobre todo ahora digital.

Como investigador brasileño, delante de este libro, estoy más desconfiado de la extensión de las ramas entre los países que compartieron de una misma estética musical. Creyendo en esto, puedo afirmar que este texto ofrece la oportunidad de conocerla un poco más. Aquí, creo, es necesario incluir a los oyentes mexicanos que no saben que su música tiene más relevancia histórica de la que se suponen a través de los remanentes de la época de oro del cine. Sin querer ser pretencioso, es posible imaginar que, en especial, los lectores de Colombia, Bolivia y Chile sentirán algo parecido a lo que pasó conmigo, percibiendo que estamos delante de un fenómeno musical, la «música mexicana», que no se define por sí sola.

En este trabajo, *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, el autor da un paso significativo para que se profundice en el conocimiento acerca del tránsito de la cultura mexicana entre los países latinoamericanos. El estudio presentado muestra que el flujo de la música acontecía en una vía de doble sentido. Sin duda que la fuente rebasaba desde México a los países periféricos, gran mercado consumidor, como nos cuenta el autor, pero hay ejemplos que muestran que algunos grupos de «acá» tuvieron éxito en México.

Luis Omar Montoya Arias explica cómo ocurre el fenómeno musical del surgimiento de la música norteña involucrada entre México y Estados Unidos, no como marco de origen, sino para que se pueda comprender la complejidad del proceso cultural que involucra, de distintas maneras, a varios países. O como dice él: «la música norteña nació transnacional; su esencia es migrante y su naturaleza viajera». De este modo, se torna fácil acompañar su raciocino a medida que se acerca a la historia de los países que eligió para su investigación —Colombia, Bolivia y Chile— desde la incorporación de la norteña en sus expresiones culturales. Siendo así, su perspectiva metodológica corrobora la de otros investigadores sobre la música popular en América, entre los cuales me incluyo.

Conocí a Luis Omar Montoya Arias en Guanajuato, era mayo del 2016, durante el Seminario Internacional «Músicas populares mexicanas por el mundo» organizado por él, junto a la Universidad de Guanajuato. Mientras conversábamos sobre las perspectivas de nuestras investigaciones, yo le dije: «Luis, estamos dando nuestros primeros pasos». Yo

me refiero a aquel momento posterior a las ponencias, en que se evaluaban los resultados alcanzados. Creo que percibimos que su intención de reunir investigadores sobre el eje «música mexicana» había logrado un gran éxito.

Recuerdo esto ahora porque siento que ya se pueden vislumbrar otros «Cuatro Caminos», como el tema de la ranchera de José Alfredo Jiménez. Qué buena perspectiva se abría desde su idea de seguir estudiando las músicas mexicanas a partir de un grupo. Estoy seguro que este seminario en la ciudad de Guanajuato aumentó la motivación, porque ahora estamos en contacto y este libro que se desvela muestra exactamente cuánto se hizo y cuánto hay por hacer. En 2017, un segundo seminario ya está siendo planificado para que nuevos pasos se sucedan, incorporando otros investigadores interesados en estudiar y formar un núcleo de estudios sobre el cosmopolitismo musical mexicano en Latinoamérica.

En este primer Seminario, Gustavo Alonso, también brasileño, y yo, hablamos de nuestras investigaciones acerca de la relación de la música *sertaneja*¹ con la música mexicana. Creo que hasta este momento la música mexicana no nos fue presentada como norteña. Para que se tenga una noción, el segmento sertanejo trata de temas bastante amplios, pero, en su origen, tematizaba cuestiones sobre el campo. Por esto, la proximidad con la ranchera, lo que justifica en parte su tremendo éxito entre los cantantes brasileños. Yo diría que este segmento, teniendo en cuenta su diversidad, es lo más relacionado con la música Latinoamericana.

Cabe señalar que empecé a acercarme a la música mexicana en el 2013, exactamente por la ranchera, una vez que ésta se hizo muy presente entre el repertorio de cantantes sertanejos. Yo miraba las interrelaciones socioculturales de la música sertaneja con otros países latinoamericanos, pasando por Argentina y Paraguay. Por estar en Brasil, quizás en razón de la etapa de mis investigaciones, el punto de partida pasaba antes por la música producida acá, pero faltaba profundizar en la lectura de autores latinos, sobre todo mexicanos.

Conviene decir que, Luis Omar Montoya Arias hacía un camino distinto del mío, mirando la escena musical mexicana incluyendo otros países, lo que parecía ir al encuentro de mis propósitos: Desvelar las

¹ Sartaneja/Sartanejo.- En Brasil, nombre genérico que designa a la música producida a partir de los años 20 del siglo XX, de compositores urbanos y rurales [N. del Ed.].

inter-relaciones históricas entre la música popular Latinoamericana. Qué sorpresa fue encontrar las primeras señales de sus estudios sobre la norteña que se diseminaba desde México y así percibir que todavía hay un flujo cultural hacia diversos países Sudamericanos que se mantiene activo en la contemporaneidad. Hecho que es muy distinto de la realidad entre México y Brasil.

Para nosotros, Miguel Aceves Mejía fue el puente con la modernidad, porque influenció a muchos cantantes sertanejos, especialmente en las décadas de 1960 y 1970. Después de él, que fue el más importante, hubo otros grandes nombres, pero el ciclo más fecundo ya había terminado. Aunque haya disminuido su influencia, exportando películas, música y cantantes, su presencia se hizo permanente en América porque los géneros fueron incorporados por los artistas de manera orgánica. Esto lo sentí cuando leí sobre la música norteña en los países investigados en este trabajo.

Como muestra esta investigación, la música mexicana a veces ocupa una posición más destacada que un género nacional en estos países. Y esto ocurre porque está asimilada por la población, haciendo parte de sus tradiciones. Como una herencia que va pasando de generación en generación. Utilizar la historia oral como herramienta metodológica corrobora esta visión porque con los testimonios cosechados por el autor se muestra de donde viene la pasión por la sonoridad del acordeón y del bajo sexto, dos instrumentos típicos de la norteña. Los personajes que fueron elegidos y entrevistados por Luis Omar Montoya Arias, además dan a conocer cómo son elaboradas y filtradas sus concepciones a partir de sus realidades sociales.

Hemos de valorar el esfuerzo y el riesgo del investigador al intentar recontar la historia buscando otras fuentes capaces de tensionar los discursos instituidos por la historia. Me parece que Luis Omar Montoya Arias encuentra el rigor necesario para extraer de los informantes el contenido que sirvió a la reflexión a fin de escribir el texto que sigue. No se trata por lo tanto de informaciones menos relevantes o complementaria al contenido de los trabajos académicos. Para cerciorarse de esto, basta con mirar el tratamiento dado a las fuentes, que, en general, son aquellas que primero supieron asimilar las rancheras y los corridos para constituir con ellas parte significativa de sus memorias: «a los realiza-

dores (músicos e intérpretes), a los mediadores (radio, discos, disqueras, televisión) y a los contextos socio históricos».

El autor nos da cuenta de que son incontables los grupos musicales que surgieron en Chile, principalmente, y en Colombia, inspirados y moldeados a partir del contacto discográfico con los grupos mexicanos. Es interesante observar que esto es algo muy particular de estos dos países. Esto no pasó en Bolivia. Y, como he dicho, la norteña no tuvo éxito alguno en Brasil, como tampoco en los países vecinos, porque el segmento sertanejo ya había cerrado su ciclo con la música de México. Es decir, el transnacionalismo persistió intensamente con Colombia, Chile y Bolivia, introduciendo otra concepción de música mexicana.

En este sentido, el autor alcanza a mostrar la potencia y diversidad de la música mexicana al mantenerse influyente y continuar penetrando en Latinoamérica. En otras palabras, muestra cómo la proliferación de la música norteña en estos tres países encontró terreno fértil para desarrollar un gran mercado de bienes simbólicos, generando también muchos grupos musicales locales. La lista de grupos citados no es pequeña. La búsqueda por explicar los factores que motivaron este hecho son cuestiones centrales para ser observadas.

Aunque el autor no ha estudiado a Brasil, sus análisis sobre la música norteña inevitablemente me hicieron pensar, era imposible no comparar, cómo esta música entró y cómo fue siendo incorporada en diferentes países. De hecho, es algo importante en esta investigación. Una de las preocupaciones del autor fue mostrar cómo las cuestiones socioculturales, políticas y económicas en los diferentes países investigados crearon formas y condiciones particulares para que fuesen representadas.

Así, el estudio sobre «transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias» está dividido de acuerdo con los países ya citados por mí, además de México. Como historiador, el trabajo de Luis Omar Montoya Arias aporta referencias históricas que envuelven su recorte temporal investigativo, hecho que corrobora su abordaje analítico. Por esto, primeramente estudia aspectos de la formación transnacional de la música norteña entre México y Estados Unidos a mediados del siglo XX, concentrándose en las acciones de los principales actores sociales. El autor entiende la música norteña como «una creación artística binacional, de la que participaron los Estados Unidos y México, la música norteña na-

ció transnacional; su esencia es migrante y su naturaleza viajera». Este abordaje es importante porque el libro trata exactamente del carácter transnacional que parece intrínseco a este género.

En seguida, el autor se dedica a analizar el contexto de la difusión de música norteña desde México. Por tanto, echa mano de relatos de personajes casi invisibles cuando se intenta recontar la historia: Actores sociales, que no fueron elegidos aleatoriamente, son «empresarios, funcionarios de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), representantes artísticos, compositores, solistas, duetos y grupos norteños que compartieron su arte en el extranjero [...]». Y ahí se encuentra también parte del éxito de sus análisis porque son esclarecedoras las informaciones arrojadas para mirar otros ángulos de la norteña en Latinoamérica.

Como he dicho anteriormente, hemos de reconocer el esfuerzo del investigador en su estancia laboral en Colombia, Bolivia y Chile. Esfuerzo que puede ser traducido en la búsqueda por traer a la luz una nueva versión a la historia de la música mexicana en Sudamérica. Creo que solo podría ser realizado develando la historia de los diferentes personajes que componen el mosaico musical, que todavía permanece temporariamente vivo, pero oscuro en los trabajos académicos.

En fin, después de cumplir estas dos etapas, el autor lanza luz sobre la presencia de la norteña en Colombia, destacando su interface con el narcotráfico. Cabe señalar algo muy particular: el «Corrido a Marcola (narcotraficante de Sao Paulo, Brasil) y Comando Vermelho (organización de narcotraficantes afincada en Río de Janeiro, Brasil)» que seguramente son dos obras desconocidas entre oyentes e investigadores brasileños. Después, en Bolivia, el autor percibe la segregación racial existente en este país como algo distinto para la comprensión de la música norteña. Según su investigación, no es en todas las clases sociales donde se produjo la diseminación del género mexicano. Televisa (empresa de telecomunicaciones de México) sería, a su vez, otro punto destacado cuando se observa su mediación cultural al diseminar la música mexicana junto a la sociedad boliviana. Al reflexionar sobre la norteña en Chile, donde es bastante exitosa la música mexicana, el autor trae aportes que ayudan a entender la relación con esta música antes, durante y después de la dictadura del general Augusto Pinochet, entre 1973

y 1990.

Al final, el trabajo de Luis Omar Montoya Arias no se dedica al análisis de canciones pertenecientes a la estética de la música norteña, pero esta tarea puede ser tomada como una acción complementaria individual. En mi caso particular, yo tendría dificultades de reconocer a los grupos de música norteña, sea de México o Sudamérica, estableciendo parámetros para evaluar su importancia histórica en el escenario local, pero esto ya fue hecho por el autor. Se espera ahora que los lectores mexicanos, colombianos, chilenos o bolivianos tendrán otra perspectiva distinta de la mía. A decir verdad, las inter-relaciones musicales entre los cantantes sudamericanos con la música mexicana no prescinden de conocer los elementos sociales, económicos y políticos para llegar a comprenderlos en su tejido más denso. *La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias*, de Luis Omar Montoya Arias, es un paso significativo para profundizar en el conocimiento sobre el tránsito musical entre los países latinoamericanos.

§

Entender la esencia transnacional de la música norteña

Ricardo Romero Perez Grovas

Punta Gorda, Toledo, Belice

San Miguel de Allende, Guanajuato, México

Jueves 15 de septiembre del 2016

Desde dónde y por qué escribe Luis Omar Montoya Arias. Lo conocí cuando era un historiador en incubadora. Compartimos aulas, lecturas, comida y techo, por muchos años. Sé de primera mano que coqueteó con diversos tipos de Historia, métodos y temas. Por ejemplo, la piel gris por falta de sol del historiador de archivero le causó repulsión y la historia con base sólo en los papeles también. Entendió al documento (fuente del historiador) como un concepto amplio, en donde un relato, una melodía o una letra de canción tenían tanto valor como un registro

censal, un acta de ayuntamiento o un tratado de paz. Ese andamiaje lo fue alejando cada vez más de lo que los ortodoxos entienden como el quehacer de la Historia. Los académicos de su área y las fastidiosas etiquetas burocráticas lo ubican más cercano de la Antropología y la Sociología. Su pasión por la música, por entender las conexiones, las letras, los viajes de los instrumentos, los sentimientos y sus fenómenos sociales, lo llevaron por caminos poco transitados por las Ciencias Sociales.

Este libro es la historia de Omar y su familia. Su pasión por el tema es su interés por preservar su legado y entender su propio contexto y devenir. Sin la Norteña, su vida no se puede explicar: estudiar la Norteña significa entender su esencia y su legado familiar (existencial). A pesar de esta pasión, el libro y su producción están apegados a rigores académicos. Es una lectura para iniciados y también para expertos. Cualquiera es bien recibido por la presente investigación.

Uno se puede introducir al mundo de la norteña, sin necesidad de erudición o profundos conocimientos previos. Entender la esencia transnacional de la música norteña, seguir su recorrido desde Europa del Este (polkas y acordeones), mutar en los Estados Unidos y complementarse con manos jornaleras y migrantes de mexicanos. Si el viaje de gestación de la música norteña es interesante y transnacional, sus efectos e influencias en América Latina son enormes y las funciones que ha cumplido en diferentes regiones se vuelven tan complejas que hasta se contraponen.

Saber que la norteña se asocia a la marginalidad de lo rural en el mundo moderno, a la violencia y al narcotráfico como en el caso de Colombia, es una imagen conocida, y similar a la fotografía estereotípica que nuestros propios medios de comunicación han desarrollado. Digamos que los párrafos dedicados a Colombia, aunque interesantes y con sus particularidades, no nos alejan de nuestras concepciones, no nos golpean con novedades, ni nos hacen dudar de lo preconcebido. Llega el caso boliviano en la región de Santa Cruz, en donde nuestra música norteña, traída por el Capital Minero Norte Americano a través del cine, cumple una función de afirmación cultural de una elite; opuesta a la narrativa nacional y a los mitos fundacionales del Altiplano boliviano.

Jamás imaginé que «Nuestra Norteña» pudiera cumplir con semejante labor. Luis Omar Montoya Arias nos hace dudar a través de datos y

relatos, la posición que le habíamos asignado a la marginal y humilde Norteña, nacida pobre y concebida en las orillas. De ahí tal vez una relación directa con El Bajío, siempre rancharo (sin importar los puertos interiores, inversión japonesa y las miles de fábricas). De los capítulos chilenos, complejos, amplios y variados, quiero reflexionar la paradoja entre nuestras dos naciones, somos tan diferentes y tan iguales. Colombianos y mexicanos estamos cortados por la misma tijera, el chileno y el mexicano por guillotinas distintas (que pueden intercambiarse y adaptarse). Los chilenos podrían ser mexicanos y los mexicanos chilenos. La música trajo chilenos con cueca, a las minas del estado de Guerrero y regresó estaciones de radio con programación mexicana que conquistan las heladas praderas de Panguipulli y al Gran Santiago.

Mi labor de prologuista no incluye hacer un resumen; es una invitación para hacer el viaje completo de portada a contraportada. Luis Omar pudo escoger un experto, un académico consagrado en el tema; no a un historiador de closet transformado en agrónomo. Que me haya escogido, a pesar de no ser especialista, reafirma una característica de la lírica norteña: la lealtad.

INTRODUCCIÓN

La música nortea es aquella que se define, desde lo instrumental, por un acordeón y un bajo sexto. La nortea también se define por la ejecución de géneros dancísticos europeos como la polka y el vals, además de creaciones mestizas como el corrido, la canción ranchera, el bolero y la cumbia. Los objetivos son dar cuenta de los diversos mecanismos migratorios que llevaron a la música nortea a tres regiones de Latinoamérica y explicar por qué una música de origen México-Estadounidense fue asimilada. Esta investigación se concentra en el estudio de México, Bolivia, Chile y Colombia, para demostrar la validez del marco teórico elegido. Estudio a la música nortea mexicana como un producto de entretenimiento, no como parte de la tradición norestense, ni como un fenómeno identitario para Texas, Estados Unidos.

Históricamente, la música nortea es binacional porque se gestó en medio de procesos migratorios generados entre México y 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 los avances científicos estadounidenses la música nortea, posiblemente, no existiría como la conocemos en la actualidad. La música nortea es de México, pero también es de los Estados Unidos, así como de Chile, Colombia, Bolivia y otras regiones distantes del continente americano como Alemania, Rusia y Holanda, donde mantiene una vigencia increíble.¹

¹ Lotgerink, Dirk, «La música nortea mexicana en Holanda», en *Arriba el Norte*, tomo II, México,

El origen del concepto transnacionalismo está en el siglo XIX, cuando se usó para definir corporaciones privadas que tenían una presencia organizacional y administrativa en varios países. En la actualidad, transnacionalismo describe «intercambios, conexiones y prácticas transfronterizas que trascienden el espacio nacional como punto de referencia básico».² 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».³ De acuerdo con el transnacionalismo clásico, se requieren de «contactos sociales habituales y sostenidos a través de las fronteras nacionales para su ejecución».⁴ Para el transnacionalismo clásico u ortodoxo, los desplazamientos continuos de personas son indispensables.⁵

Dado lo estrecho de la propuesta clásica, pongo a consideración 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 migratoria.⁶ Landolt 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.⁷ Para 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».⁸ Hoy el transnacionalismo es un fenómeno vinculado con la globalización y con los espacios desterritorializados.⁹

INAH, 2013, pp.62-85.

² Moctezuma, Miguel, «Transnacionalidad y transnacionalismo», disponible en: http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/rimd/documentos_miembros/13875Transnacionalismo-trasnacionalidad.pdf. Acceso: 31 de agosto del 2014.

³ *Ídem*.

⁴ *Ídem*.

⁵ *Ídem*.

⁶ Landolt, 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.

⁷ *Ibid*, pp.220.

⁸ Blanco, Cristina, «Transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria», disponible en: <file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf>. Acceso: 31 de agosto del 2014.

⁹ *Ídem*.

No pretendo «ocultar bajo nuevos términos, viejas realidades explicadas»,¹⁰ sino 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. Recorro 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. 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 la editorial 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 (FMI), 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 mantengan 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».¹¹

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.¹² Esta investigación demostrará que también es útil para explicar los procesos migratorios musicales generados entre las periferias capitalistas de América Latina.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Yocelvezky, 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 es un lugar de encuentro de científicos sociales de América Latina, gracias al establecimiento de instituciones dedicadas a la producción de conocimiento sobre la región. También se debió al exilio de científicos sociales de América Latina: brasileños después de 1964 y argentinos luego de 1966.

¹² Las 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.

Patricia Landolt afirma que el nuevo transnacionalismo debe incluir en su análisis, a las migraciones translocales y transregionales,¹³ 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».¹⁴ 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.¹⁵ Cristina Magaldi sugiere la existencia de un circuito cosmopolita,¹⁶ 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».¹⁷ Pensando en la música norteña, podemos hablar de una región cosmopolita integrada por habitantes reconocidos desde la concepción del Estado-nación como mexicanos, chilenos, bolivianos y 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, las camisas bordadas, los cinturones piteados, las herraduras y las botas de fabricación leonesa.

Thomas Turino afirma que el cosmopolitismo es una manifestación de transnacionalismo.¹⁸ El cosmopolitismo musical no necesita de migraciones físicas ni de formaciones diaspóricas para existir; el cosmopo-

¹³ Landolt, 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.

¹⁴ Blanco, Cristina, «Transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria», disponible en: <file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf>. Acceso: 31 de agosto del 2014.

¹⁵ Miller, Toby, *El nuevo Hollywood*, Barcelona, Paidós, 2005, 333p.

¹⁶ 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, p.176.

¹⁷ Chernilo, Daniel, *Nacionalismo y Cosmopolitismo*, Santiago, Universidad Diego Portales, 2010, pp.27 y 51.

¹⁸ Turino, Thomas, *Music as social life*, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, p.118.

litismo 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 y las nubes de almacenamiento. Pensar al cosmopolitismo musical en función de demarcaciones territorializadas es improcedente.¹⁹

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».²⁰ El cosmopolitismo musical invita a pensar cómo individuos de lugares distantes se abrazan a músicas de otros hasta convertirlas en propias.²¹ Para Alejandro L. Madrid, «las músicas siempre son de otro lugar y siempre están en el camino a otros sitios».²² Luego entonces, la interacción del cosmopolitismo con el transnacionalismo ortodoxo, el que se circunscribe al movimiento poblacional, da como resultado al transnacionalismo musical cosmopolita, eje central de esta investigación.

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.

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

¹⁹ *Ídem*. Martín Stokes retoma la propuesta de Thomas Turino en su artículo *On musical cosmopolitanism*. En él precisa que músicas antes percibidas como extrañas, hoy resultan familiares a millones de seres humanos a lo largo del mundo, generándose 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*, disponible en: <http://digitalcommons.maclester.edu/intlrld-table/3>; acceso: 31 de agosto del 2014.

²⁰ Corona Ignacio, «La avanzada regia», en *Transnational encounters*, edited by Alejandro L. Madrid, New York, Oxford University Press, 2011, p.252.

²¹ Stokes, Martín, *On musical cosmopolitanism*.

²² Corona, Ignacio and Madrid, Alejandro, «Introduction», en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.5.

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 es el intérprete y su producción discográfica.²³ Cuando Becker evoca a las redes de cooperación artística se refiere a los constructores de instrumentos, compositores, arreglistas, taquilleros, trabajadores de los medios de comunicación y público.²⁴ «Los poetas, por ejemplo, dependen de editores y editoriales para que su trabajo circule».²⁵

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.²⁶ 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 productos individuales de artistas, sino creaciones colectivas de una sociedad inmiscuida con el arte, ya sea en sentido emocional o por intereses económicos.²⁷ 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.²⁸

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, la boliviana, la mexicana y la colombiana. En los capítulos que dan cuerpo a la presente investigación, los *mundos del arte* de Howard Becker están explícitos en su concepción

²³ Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.11.

²⁴ *Ibid*, pp.18 y 20.

²⁵ *Ibid*, p.22. También debemos considerar al Internet.

²⁶ Becker, Howard, *Los mundos del arte*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2008, p.30.

²⁷ *Ibid*, p.54.

²⁸ *Ibid*, p.148.

y narrativa. El diseño de los capítulos y la elección de mis entrevistados, responden a los planteamientos metodológicos delineados por Becker.

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 para las Ciencias Sociales.

¿Cuáles son los mecanismos migratorios que llevaron la música norteña a Chile, Colombia y Bolivia? ¿Cuáles son las razones por las que la música norteña fue aceptada en estos países? Son las preguntas que guían el 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 chilenos, bolivianos y colombianos. México pertenece a la periferia sistémica capitalista, de ahí que existan más coincidencias que diferencias entre los mexicanos y los latinoamericanos.²⁹

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 estadounidense, y notoriamente descuidado en México, donde existen publica-

²⁹ La periferia puede convertirse en centro y viceversa.

ciones muy regionales escritas más por aficionados de la pluma que por académicos con una formación universitaria sólida. Las fuentes orales que cito, están vinculadas con músicos, trabajadores de los medios de comunicación, coleccionistas, aficionados, seguidores y empresarios.

Capitulado

En el primer capítulo 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. Es un planteamiento sólido que se apoya en el análisis económico.

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, Antioquia y Cundinamarca. El eje central del capítulo es el narcotráfico. En Colombia, la 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 materializar este capítu-

lo, fueron necesarias cuatro estancias de investigación: Una financiada por el CONACyT, otra absorbida por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y dos más cubiertas con recursos propios.

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 telenovelas mexicanas, discos e internet.

En los capítulos cinco, seis y siete, analizo a la música norteña en Chile. Guiado por su realidad histórica, divido al capítulo cinco 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, el amor por el trabajo, el respeto por la naturaleza y la heterosexualidad. 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. Augusto Pinochet Ugarte jamás ocultó su pasión por lo mexicano.

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 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 fuen-

tes ubicadas en Monterrey (Nuevo León), Culiacán (Sinaloa) e Irapuato (Guanajuato). Busco enriquecer la investigación, al brindar un panorama más abarcante del fenómeno transnacional norteño, posicionándome desde México.

La mayor aportación de la presente investigación está en incorporar a la historiografía de la música norteña a naciones latinoamericanas como Chile, Bolivia y Colombia. Hasta el momento, el grueso de las investigaciones que se han editado sobre música norteña 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 norteña, insistiendo en un planteamiento esencialista que no ve más allá del noreste mexicano (Nuevo León y Tamaulipas).

Este trabajo es importante porque revisa las dinámicas migratorias que llevaron a la música norteña 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, coleccionistas de música y diseñadores gráficos, actores sociales que casi nunca son integrados en los trabajos sobre historia de la música, hechos en México.

Aunque esta 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 Francia. En países tan difíciles 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 norteña en cualquier parte del continente americano, siempre exigirá afrontar peligros que los lectores ignoran.

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 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 recurrir a la Historia Oral.

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 endeblés, 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 herramienta metodológica. La música norteña, como tantos otros fenómenos de cultura popular, no ha sido 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 experiencia profesional y 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 narcotraficantes sinoleses con algunas células criminales antioqueñas. El ser mexicano en Medellín fue una circunstancia que perjudicó el desarrollo de mi investigación.

Opté por utilizar la etiqueta «música norteña», para referirme a una creación artística binacional, de origen México-Estadounidense. El Norte, fuente de riquezas y proveedor de historias, es representado por

Estados Unidos y México, dos potencias culturales del continente americano. Las historias de mexicanos y estadounidenses están ligadas. La música norteña es la que se hace con un bajo sexto y un acordeón; la que tocan Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Donneños, Los Tremendos Gavilanes, Los Relámpagos del Norte, Los Bravos del Norte, Los Hermanos Prado y Los Pingüinos del Norte.

Capítulo 1

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, son importantes para millones de habitantes de regiones americanas como Chile, Colombia y Bolivia. Las demarcaciones geográfico-políticas no han limitado los viajes de la música norteña.

La música norteña se definió en una región de frontera que involucra a un país periférico como México y a otro responsable de tomar decisiones concernientes a la humanidad (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, músicos y compositores; mientras que Estados Unidos puso los medios tecnológicos para convertir a la norteña en un producto que forma parte de la industria del entretenimiento. Cathy Ragland afirma:

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 de la radio y el 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-Victor hizo por primera vez la grabación de géneros regio-

nales 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-Victor, 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-Victor 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.¹

La música norteña surgió cuando se grabaron los primeros temas de los duetos compuestos por Narciso Martínez (acordeón) y Santiago Almeida (bajo sexto); además del hecho por Jesús Maya y Timoteo Cantú, en las décadas de 1930 y 1940, respectivamente.² Bajo la clasificación de «música norteña», se grabó y comercializó repertorio mexicano con el acompañamiento de un bajo sexto y un acordeón. Si pensamos en la radio como un medio de difusión de la música grabada, la transmisión del primer programa en español, al interior de los Estados Unidos (1928),³ forma parte del proceso de creación de una industria del entretenimiento, iniciado en la década de 1920. Las primeras grabaciones de música norteña se hicieron entre la crisis de 1929 y la implementación

¹ Ragland, Cathy, *Música Norteña. Mexican migrants creating a nation between nations*, Philadelphia, Temple University, 2009, p.50.

² Música de ambos duetos puede adquirirse «gogleando» a la empresa *Arhoolie* de El Cerrito, California. Disponible en: <http://www.arhoolie.com/mexican-regional-tejano>.

³ Martínez Villarreal, Raúl, *Memoria musical de México*, Monterrey, UANL, 2011, p.173.

del Programa Bracero, en 1942.

Propongo entender a la música norteña 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 Alejandro L. Madrid, la etiqueta «música norteña» puede significar una estrategia comercial para desarrollar un mercado de consumo, manejado por la industria del entretenimiento anglosajón en el continente americano. Dicha estrategia comercial, pronto fue imitada y aplicada por los corporativos de la comunicación en México.⁴

Si la comprendemos como una creación artística binacional, de la que participaron los Estados Unidos y México, la música norteña nació transnacional; su esencia es migrante y su naturaleza viajera. Si el nacionalismo mexicano ignoró por varias décadas a la música norteña, 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 norteña, es necesario detenernos en la segunda mitad del XIX, es decir, en sus orígenes.

Pensemos en las bandas de viento, en géneros dancísticos como la polka y el vals. Luis Martín Garza Gutiérrez⁵ 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 norteña. Desde el siglo XIX, a través de las bandas de viento, se popularizaron géneros dancísticos europeos como la polka y el vals, en el noreste mexicano (Nuevo León, Coahuila y Tamaulipas).⁶ De acuerdo con Rubén Tinajero Medina, hay dos ritmos vertebrales para la música norteña: la polka y el vals.⁷ La llegada de estos ritmos europeos a México, tuvo lugar durante el siglo XIX, como lo demuestra Radko Tichavsky.⁸ Con base en la importancia que tienen la polka y el vals, para la constitución actual de la música norteña, es relevante acotar que el lapso que transcurrió entre

⁴ Corona, Ignacio, and Madrid, Alejandro, «Introduction», in *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.16.

⁵ Garza Gutiérrez, Luis Martín, *Raíces de la música regional de Nuevo León*, Monterrey, Conarte, 2006, p.120.

⁶ *Ibid.*, p.119.

⁷ Olvera, Ramón Gerónimo, *El narcorrido. Entre balas y acordes*, México, Conaculta, 2010.

⁸ Tichavsky, Radko, *Polka. Raíces de una tradición musical*, Monterrey, Secretaría de Relaciones Exteriores de la República Checa, 2005, p.23.

su masificación en Europa y su llegada a los Estados Unidos y México, fue breve.⁹ Partiendo de la importancia histórica que ambos géneros dancísticos han tenido para la música norteña, propongo que ésta fue transnacional muchos decenios antes de ser definida por la industria del entretenimiento estadounidense de la década de 1930.

Región 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 Tratado de Guadalupe Hidalgo, en 1848, la frontera se acercó a Monterrey;¹⁰ condición histórica que explicaría la importancia asumida por esta ciudad, junto a San Antonio, Texas, como centro difusor de la música norteña. «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».¹¹ Para entonces, las importaciones de empresarios del Monterrey fabril como Patricio Milmo y Gregorio Zambrano, provenían de Alemania, Francia e Inglaterra.¹² Los dos primeros países enumerados, son claves para entender las dinámicas comerciales del acordeón durante el siglo XIX; Inglaterra, por su parte, es importante para la historia de las bandas de viento, mismas que alimentan a la música norteña.¹³

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.¹⁴ No había entrada de mercancías por ningún puerto, ni forma de exportar algodón, producto del que dependían las economías del sur estadounidense. Usando a

⁹ *Ibid.*, p.43.

¹⁰ Garza Martínez, Valentina, *Historia económica de fundidora Monterrey (1900-1976)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1988, p.14.

¹¹ Méndez, 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.

¹² Cerutti, Mario, *Burguesía y capitalismo en Monterrey (1850-1910)*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1983, p.9.

¹³ Garza Gutiérrez, p.120.

¹⁴ Garza Martínez, p.14.

Louissiana, Arkansas y Texas, como puertos de salida hacia Tamaulipas, las entidades sureñas recurrieron al tráfico ilegal del algodón.¹⁵ Como 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 Tampico, antes de ser enviado a Europa.¹⁶

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.¹⁷ En 1890 se fundó la Cervecería Cuauhtémoc y la Fundidora Monterrey.¹⁸ Cervecería Cuauhtémoc fue la responsable de producir Carta Blanca, la primera cerveza industrializada de México. Fundidora Monterrey se erigió como la primera industria siderúrgica de América Latina.¹⁹ El surgimiento de la Cervecería Cuauhtémoc motivó la instalación de una factoría de vidrio y jabón,²⁰ así como la instalación de fábricas especializadas en el tratamiento industrial del cartón.²¹

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 Femsa²², Joseph María Schneider, ingeniero alemán, fue el responsable de echar a andar la cervecería (también fue el encargado de capacitar a los nuevos obreros mexicanos).²³ «Muchos de los primeros trabajadores de la cervecería fueron alemanes y

¹⁵ *Ibid.*, p.14.

¹⁶ Cerutti, Mario, p.20.

¹⁷ Vizcaya Canales, Isidro, *Los orígenes de la industrialización de Monterrey*, Monterrey, Archivo General del Estado de Nuevo León, 2001, p.7.

¹⁸ 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, p.201.

¹⁹ Garza Martínez, p.22.

²⁰ 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, p.90. Amén de provocar una disminución en la importación de cerveza alemana.

²¹ *Ibid.*, p.91.

²² Fomento Económico Mexicano S.A.B. de C.V., conocida comúnmente como FEMSA [*N del Ed.*].

²³ Entrevista Roberto Lara Durán, Roberto (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERLD-2013.

estadounidenses». ²⁴ Gracias a la industrialización de finales del siglo XIX, Monterrey se convirtió en el centro económico y político del noreste mexicano. ²⁵

Estas dinámicas económicas hablan de una historia común, de una misma región integrada por el noreste mexicano y el sur de Estados Unidos. Ni límites naturales como el río Bravo, ni construcciones ideológicas, ni «unidades culturales ficticias» ²⁶ como los Estado-nación, han podido con la vigorosidad de la música norteña. 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, músicas que comparten códigos visuales, un repertorio y una instrumentación.

Es importante comprender el desarrollo socioeconómico de la región formada por el noreste mexicano y 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 norteña 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 (Nuevo León y Tamaulipas), 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 norteña. Si nos remitimos al momento en que el acordeón y la polka llegaron a México, nos daremos cuenta que su arribo concuerda con el proceso de industrialización de Monterrey,

²⁴ *Ídem.*

²⁵ Nuncio, Abraham, *Visión de Monterrey*, México, FCE, 1997, p.120.

²⁶ Corona, Ignacio and Madrid, Alejandro, «Introduction», en *Postnational musical identities*, edited by Ignacio Corona and Alejandro L. Madrid, New York, Lexington Books, 2008, p.4.

capital económica del noreste mexicano.

Antes de ser definida por la industria cultural estadounidense en la década de 1930, la música norteaña fue configurándose a través de orquestas y bandas de viento que popularizaron géneros de baile de salón como la polka y el vals, durante la segunda parte del siglo XIX.²⁷ Es posible imaginar un ambiente ranchero disfrutando de los bailes de salón que incluía cuadrillas, contradanzas, danzas, y principalmente, vales 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 dinero para cubrir los servicios de 10 o 12 músicos. El acordeón es la simplificación de la orquesta y la banda de viento.

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 de Europa, hicieron la alquimia de la música norteaña. La música norteaña fue transnacional siete décadas antes de ser modelada por la industria del entretenimiento estadounidense.²⁸

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.²⁹ 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 la capital del país.³⁰ El instrumento fue movido en las periferias o provincias mexicanas, gracias a la labor de varilleros o

²⁷ Peña, Manuel Heriberto, *Mexican American Orquesta*, Austin, Universidad de Texas Press, 1999, p.80.

²⁸ El acordeón fue introducido a México, a finales de la primera mitad del siglo XIX, por Mercería El Gallo y la *Wagner and Leven*, 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. El 23 de julio de 1845, entró por el mismo puerto mexicano, una caja de acordeones comprada por Charles Larousse. Las dos embarcaciones zarparon del puerto de Le Havre, Francia, y recalaron en Veracruz. Aunque los acordeones se comercializaban desde puertos franceses, la tecnología era alemana. Hasta la década de 1870, las importaciones de acordeones a través de puertos galos, fueron numerosas. A partir de la década 1880, fue Alemania, usando el puerto de Hamburgo, el principal proveedor de acordeones. *El Siglo Diez y Nueve*, México, 18 de agosto, 1886.

²⁹ *El Fronterizo*, Tucson, 6 de abril, 1883.

³⁰ *El Municipio Libre*, México, 6 de octubre, 1889.

comerciantes, quienes transportaron el acordeón a rancherías de todo México.³¹

Al parecer, el transnacionalismo del acordeón entre México y 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 norteña, fue envuelto por dinámicas transnacionales desde el preciso momento en que comenzó a ser embarcado en los puertos 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, el merengue en República Dominicana, la murga uruguaya, la cueca chilena y la norteña en México y Estados Unidos, tengan en el acordeón su marca identitaria.³² La música norteña fue transnacional antes de ser definida, si pensamos en el origen de elementos constitutivos de la misma como el acordeón, el vals y la polka.

Algodón

El auge algodonerero 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.³³ La incentivación de la producción algodonerera en el norte de Nuevo León y Tamaulipas, fue acompañada por la inversión en presas y canales de riego.³⁴ Irrigadas por el río Bravo, Matamoros y Reynosa, formaron parte de la época dorada del algodón (1938-1965).³⁵ El crecimiento económico de Matamoros, por ejemplo, generó la cons-

³¹ *El Municipio Libre*, México, 6 de octubre, 1889.

³² Simonett, Helena, *The accordion in the Americas*, Chicago, University of Illinois Press, 2012.

³³ Anáhuac es considerado el único municipio fronterizo de Nuevo León. Fundado en 1933, sobre terrenos pertenecientes al municipio de Lampazos de Naranjo, nació en la bisagra que representó la introducción del algodón al norte de Nuevo León y Tamaulipas. La industria algodonerera de Anáhuac comenzó a decaer en la década de 1950. Anguiano, José Ángel. *La industria algodonerera en Anáhuac*, Monterrey, UANL, 2010, p.157.

³⁴ González Maíz, Rocío, *La nueva historia de Nuevo León. Historia, economía y sociedad*, Monterrey, Castillo, 1995, p.47.

³⁵ Margulis, Mario, *Desarrollo y población en la frontera norte de México, el caso de Reynosa*, México, El Colegio de México, 1986, p.54.

trucción de zonas residenciales, escuelas y parques.³⁶ Francisco Ramos Aguirre, investigador radicado en Ciudad Victoria, Tamaulipas, reflexiona al respecto:

El auge algodonerero 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 algodonereros de Reynosa trabajaron Mario Montes, Ramiro Cavazos y Cornelio Reyna, personajes centrales para la historia de la música norteña. En Reynosa se formó Ramón Ayala. En Reynosa nacieron Los Relámpagos del Norte. Roberto Pulido, abuelo de Bobby Pulido, grupero texano, también laboró en los campos algodonereros de Matamoros.³⁷

Migrantes que iban a Estados Unidos se quedaron en Matamoros y Reynosa, Tamaulipas, de forma definitiva; otros trabajaron unas temporadas en Estados Unidos y algunas épocas en Tamaulipas y Nuevo León.³⁸ La llegada de braceros a Reynosa y Matamoros fue difícil porque Ferrocarriles Nacionales no contaba con los carros suficientes para mover a tanto campesino.³⁹ 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, razón por la cual, el número de braceros hacia esta región fronteriza aumentaba exponencialmente durante estos meses. Hubo variables económicas que dispararon el éxodo de braceros mexicanos a Estados Unidos, como la crisis de 1950, cuando se perdió 40% de la

³⁶ *Ibid.*, p.50.

³⁷ La 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.

³⁸ Margulis, Mario, p.70.

³⁹ «Vuelven miles de braceros que no hallaron trabajo en la zona algodonerera tamaulipeca», en *El Norte*, Monterrey, 26 de julio, 1950.

producción algodонера en Tamaulipas.⁴⁰

Monterrey, como paso obligado de caravanas de braceros hacia el norte de Tamaulipas, registró la historia del algodón en el noreste mexicano (Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas). 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».⁴¹ Posteriormente, el convoy fue requerido para transportar el algodón a plantas despepitadoras y empacadoras de Matamoros.⁴² Esta realidad denota escasez de tecnología en el lado mexicano. Sí, es verdad, hubo una bonanza económica en el noreste mexicano gracias al cultivo del algodón, pero no todo fue sencillo.

Aunque el tren era indispensable para que el algodón se moviera con «rapidez y constancia»,⁴³ muchas veces los algodoneros de Nuevo León y Tamaulipas tuvieron que recurrir al transporte carretero, con la desventaja de tener que pagar más por este servicio.⁴⁴ Luego de problemas, 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 por las carreteras de México, en toda clase de vehículos y con placas de cualquier entidad federativa.⁴⁵ El algodón formó parte de las dinámicas económicas regionales que unieron al noreste mexicano con el sur de Estados Unidos (1930-1970). La temporalidad conviene con el surgimiento, definición y consolidación de la música norteña, creación de la industria del entretenimiento estadounidense.

El algodón fue un portento de esencia transnacional, porque facilitó el movimiento poblacional de jornaleros mexicanos a Matamoros, Reynosa y Texas. Miles de braceros procedentes de México, emigraron a la región algodонера. La industria del algodón motivó el desplazamiento

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ «La cosecha de algodón va a requerir muchos carros», en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.

⁴² *Ídem.*

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ «Las algodonerías temen tropezar con dificultades en el transporte», en *El Norte*, Monterrey, viernes 28 de abril, 1950.

⁴⁵ «Se levanta la prohibición en el transporte de algodón», en *El Norte*, Monterrey, domingo 20 de julio, 1952.

cotidiano, numeroso y sostenido, de millones de individuos de origen mexicano, quienes en su afán por conseguir mejoras económicas, se desplazaron sin pensar que su diáspora resultaría definitiva en la construcción de la música norteña. Braceros fueron aquellos que trabajaron en los Estados Unidos, como los que laboraron en los campos algodoneiros de Anáhuac, Reynosa y Matamoros, en Nuevo León y Tamaulipas, México.

Programa Bracero

El Programa Bracero (1942-1964) coincidió con el auge algodonero (1938-1965). Ambas realidades significaron altos flujos migratorios entre México y 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 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 Estados Unidos. Así, el cultivo del algodón en el noreste mexicano (Coahuila, Nuevo León y Tamaulipas), 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 de Norteamérica (el centro) y México (la 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 braceros. Los braceros mexicanos que emigraron a los Estados Unidos durante los años de 1924 y 1925, necesitaban de pasaportes⁴⁶ y constancias emitidas

⁴⁶ «Circular número 1.03.14», en Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953. «Los mexicanos ocupan el lugar de campesinos norteamericanos reclutados para combatir en Corea».

«En Maine no tenemos espaldas mojadas, pero tenemos canadienses que ayudan a levantar la

por agentes de emigración mexicanos, ubicados en Saltillo y Torreón, Coahuila.⁴⁷ Para mayo de 1952, Texas contaba con siete millones de habitantes; de los cuales, dos de ellos eran mexicanos.⁴⁸ Cuatro meses después, la Alianza de Braceros Mexicanos calculó la emigración de un millón de jornaleros en 1951, a EEUU.⁴⁹

Durante las décadas de 1940 y 1950, hubo braceros legales como ilegales. El Programa Bracero no paró la migración ilegal de mexicanos a Estados Unidos. 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».⁵⁰ La mayoría de estos braceros regresaron a sus pueblos de origen, a través de Matamoros y la Estación Unión de Monterrey, «aprovechando el sistema ferroviario y los autocamiones».⁵¹ Como consta en las fuentes archivísticas consultadas en Monterrey, el mayor porcentaje de los braceros ilegales fue capturado en los campos agrícolas texanos, para luego ser entregado a funcionarios mexicanos.⁵²

cosecha de patatas», dijo el senador Brewster, al preguntarle cómo podrían los granjeros y patrones distinguir los ciudadanos norteamericanos de los extranjeros. «La contratación de braceros fue aprobada por el Congreso de los Estados Unidos», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 9 de mayo, 1951.

47 «Recibo de la circular número 1.03.42», en Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.

48 «La opinión pública de los Estados Unidos de Norteamérica», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 17 de mayo, 1952.

49 «Emigra un millón de braceros», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 4 de septiembre, 1952.

50 «Interminable caravana de los braceros mexicanos», en *El Norte*, Monterrey, 6 de marzo, 1950.

51 *Ídem*.

52 «Doblan la vigilancia para evitar salida de braceros», en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950. Al mismo tiempo que el fenómeno migratorio, México-Estados Unidos, se desarrollaba, otro éxodo braceril, ignorado por la historia oficial, acontecía: los guatemaltecos explotados por mexicanos.

«La prensa del país ha venido ocupándose de la invasión de trabajadores guatemaltecos a Chiapas. Muchos de ellos, sin derecho alguno, se han convertido en ejidatarios mexicanos. Durante la administración del General Cárdenas nos tocó presidir una comisión para resolver el problema de los indígenas en Chiapas. Dándonos cuenta de la situación afflictiva de los indígenas que «negreros» llevaban por el sistema de contratos de la parte central a la región cafetera. Arriaban a los indios a la ciudad Las Casas; allí los encerraban en sucios corrales, donde en un rincón había barriles de comiteco (aguardiente) que suministraban a los indios a todo pasto, cargándoles en cuenta el consumo. Si entre las familias había alguna jovencita, era para los capataces. Muchos volvían contagiados de oncocercosis, enfermedad temible, traída por los negros acarreados por esclavistas alemanes de Tanganica, África, a Guatemala y propagada de aquel país a Chiapas y Oaxaca. Estos trabajadores

Casi la totalidad de los braceros mexicanos que se desplazaron a Tamaulipas y Texas, durante la década de 1950, lo hicieron con la premisa de trabajar «en los algodones nacionales y estadounidenses». ⁵³ 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 sur de México, llegaron para trabajar en la recolección de la fibra. ⁵⁴ En Monterrey, Nuevo León, la mayoría de los braceros se aglutinaron en torno a Estación Central, donde buscaron trocas de reja y autobuses que viajaran a los campos algodoneiros de Tamaulipas. ⁵⁵

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. ⁵⁶ 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 Tepetitlán, Jalisco, trabajó en los campos algodoneiros del norte de Tamaulipas y en los del sur de Texas. Por el valor etnográfico de la entrevista, me permito 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 de las riquezas que se acumulaban por estas tierras, de las 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 peos 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 Tamaulipas y 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 trabajar a lo peor, con la sola esperanza de reunir lo necesario

son en su mayoría, casi absoluta, Cakchiqueles, que apenas hablan algunas palabras en español; son indígenas puros. Para ellos, todo es su tierra, lo mismo sea de Guatemala que de México. Los invasores no son ellos, somos nosotros los que invadimos sus tierras, formamos fronteras, establecimos aduanas y pusimos cordones de policías». «Los braceros guatemaltecos y la trágica explotación de los indios», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, 11 de mayo, 1951.

⁵³ «Vuelven macilentos provocando lástima», en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

⁵⁴ «Monterrey se encuentra convertida en un enorme campamento de braceros», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 12 de julio, 1950.

⁵⁵ «Vuelven macilentos provocando lástima».

⁵⁶ «Matamoros. La meta final», en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.

para volver a mi tierra, de donde no debí salir nunca.⁵⁷

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.⁵⁸ Para julio de 1959, se convocó a 200,000 braceros con la idea de integrarlos a los jornales en la región algodonera de Tamaulipas; cosecha que inició en julio y terminó en septiembre.⁵⁹ El movimiento legal de campesinos mexicanos se mantuvo hasta finalizado el Programa Bracero (1964). La culminación de este acuerdo binacional no significó el cese en la demanda de mano de obra mexicana. La carencia de braceros mexicanos motivó el reclutamiento de indios navajos (Arizona) para mantener la producción del campo estadounidense.⁶⁰

El movimiento poblacional, constante y sostenido, de 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 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 Estados Unidos de Norteamérica. 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, en el Bajío, en el occidente y en el sur de México.

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ «Cuya ayuda se necesita para las labores agrícolas de California, Texas y Arkansas», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de marzo, 1955.

⁵⁹ «A pesar de la falta de braceros principió la pizca de algodón», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 16 de julio, 1959.

⁶⁰ «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.

Capítulo 2

EL TRANSNACIONALISMO EN LA ERA DEL VINOLO

Este capítulo ofrece una visión desde México, con la intención de complementar lo dicho por las fuentes consultadas en Chile, Bolivia y 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, funcionarios de la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM), representantes artísticos, compositores, 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 a distintos puntos de América Latina, por iniciativa empresarial y por invitación de la Secretaría de Educación Pública de México. Hubo artistas que trabajaron de forma recurrente en países europeos como Alemania. Las grabaciones instrumentales hechas por duetos y conjuntos norteños, fueron claves para que su música se vendiera en el mercado europeo. Influyó que sellos discográficos especializados en la grabación de música norteña como CBS y *Peerless*, estuvieron dirigidos por empresarios alemanes.¹

¹ En 1983, la Fábrica de Discos *Peerless*-México, puso a la venta un álbum de Los Broncos de Reynosa («25 Años de Éxitos»). «Nos es muy grato poner en sus manos este ejemplar de nuestra Colección de Aniversario, edición limitada que lleva en sus surcos una parte de la historia de la primera compañía fonográfica de México. Hemos tratado de reunir en estos discos lo más representativo

A partir de la historia de vida de ocho actores sociales, demostraré que la música norteña al interior de México, también se ha caracterizado por las migraciones. Solistas, duetos y conjuntos norteños que tuvieron que emigrar a la Ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, obligados porque en estas urbes se encontraban disqueras y 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 norteña en distintos países del continente americano, también se reproducen al interior de México. La música norteña se ha tejido entre la interacción de un centro y una periferia, realidad social que incluye migraciones locales, regionales y transnacionales, como quedará demostrado en las páginas que se avecinan.

Luis Domingo Arévalo Godínez

José Domingo Arévalo Godínez nació el 6 de junio de 1945, en Irapuato, Guanajuato, México.² La 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.³ En 1960 se graduó como técnico en prótesis dental, empleo que sigue combinando con la música. Durante más de cinco décadas, ha desarrollado su carrera artística como intérprete y empresario musical. Es uno de los íconos artísticos del Bajío.⁴

Fue en 1960, durante un congreso nacional de prótesis dental, que

del trabajo realizado por nuestra empresa a partir del 14 de agosto de 1933, fecha que marca el nacimiento de la música grabada en México. Auténtica joya para quienes pertenecen a las épocas aquí revividas, así como para las que por primera vez deleitan su oído con la música aquí contenida, ofrecemos este fonograma como un presente para usted, al conmemorar nuestro 50 Aniversario». Jürgen Ulrich, alemán, fue el Gerente General de la Fábrica de Discos *Peerless-México*, durante la década de 1980.

² Entrevista Luis Domingo Arévalo (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ELDA-2012.

³ El municipio de Irapuato invirtió 6,600 pesos al 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.

⁴ ELDA-2012.

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.⁵ Para septiembre de 1965, Luis Domingo Arévalo Godínez «El 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».⁶ 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, sinaloenses de cepa.

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, Luis Domingo Arévalo Godínez coordinó su primera caravana de artistas, apoyándose en solistas y duetos femeninos radicados en el Bajío. Luis Domingo Arévalo Domínguez encontró en la XEBO y en la XEWE, radiodifusoras de Irapuato, un semillero de artistas que alimentaron su proyecto Caravana de Artistas.⁷ 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

⁵ Ídem.

⁶ Ídem.

⁷ Sugiero leer *El Síndrome de la Nostalgia*, libro editado por el Fonca/Conaculta, en el 2014.

vigente su proyecto de las caravanas.⁸

Las caravanas casi siempre tenían lugar en cines y ferias de pueblo. Sus artistas se hacían acompañar por norteño y 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 y cantadoras. 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.⁹

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 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 rancherías, sitios donde se concentraba el público que mantuvo a las caravanas de artistas.¹⁰

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».¹¹ 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 siempre cantaban, el elenco de Porfirio Cadena llenaba plazas «porque la gente anhelaba conocer la fisonomía de quie-

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ídem.*

nes daban vida a sus personajes».¹²

En 1980, Arévalo Godínez 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 grupos olvidados como Los Chicanos y Los Pasteles Verdes».¹³ La matriz de Discos Continental estuvo en la Ciudad de México. Tres años después, en 1983, Arévalo Godínez fundó Discos Argos en la ciudad de Irapuato, Guanajuato, conocida como la «Capital Mundial de las Fresas».

Como dueño y cerebro de Discos Argos, Luis Domingo Arévalo Godínez grabó a Los Temerarios, Viento y Sol, La Migra y a Xavier Pasos, cumbiambero de Matamoros, 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.¹⁴

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

¹² El protagonista de Porfirio Cadena se llamó: Mario Fernández («El ojo de vidrio»). Éste se desempeñó como locutor de la XET de Monterrey. *Ídem*.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ídem*.

México, durante la década de 1980.¹⁵

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 discotienda sirvió como termómetro para seguir produciendo nuevo material, «de esa manera las posibilidades de fracasar con las grabaciones eran mínimas».¹⁶

En 1991 fue integrado al elenco de *Serpiente*, película mexicana de bajo presupuesto, estelarizada por Manuel «Flaco» Ibáñez, Jorge Ortín, Agustín Bernal y Claudia Guzmán. Los productores de la cutícula llegaron con Luis Domingo Arévalo Godínez porque buscaban a una persona que se encargara de crear la banda sonora del filme. Los productores cinematográficos acordaron con Luis Domingo Arévalo Godínez usar algunas rancherías de Irapuato como locaciones, a cambio de que éste consiguiera los permisos. La musicalización de Luis Domingo 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».¹⁷

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 Cinemex ni en Cinemex, son importantes para la música norteña 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 y De Película. Son cutículas de fácil adquisición en tianguis y mercados de México.¹⁸

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

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ídem.*

radiofónicos de la XEWE y la XEBO, como Domingos Familiares, La Hora Infantil y Variedades Sabatinas.¹⁹ 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, «El Gallero».²⁰

De 1978 a 1982, Erasmo Medina Covarrubias laboró como ilegal en Houston y San Antonio, Texas. En 1982 se estableció en Irapuato, Guanajuato, y en 1983 se integró al equipo de trabajo de Roque Carbajo,²¹ 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 (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 Federico Caballero. Erasmo Medina Covarrubias empezó como vendedor de discos, hasta convertirse en jefe de promoción, en 1986.²²

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

¹⁹ Entrevista Erasmo Medina (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EEM-2012.

²⁰ *Ídem*.

²¹ «Se trata del Dr. Roque Carbajo, originario de San Miguel de Allende. En honor del compositor doctor Roque Carbajo que fue declarado el compositor popular de 1944, se efectuará un gran homenaje a las 9:45 horas del día de hoy, en el teatro Ángela Peralta de San Miguel de Allende, tierra natal del compositor, al que asistirá el señor Gobernador del Estado, don Ernesto Hidalgo. En la solemne velada que será radiada a toda la República por la Cadena Azul, el Ayuntamiento de San Miguel de Allende hará entrega de un pergamino declarándolo Hijo Predilecto. «Significativo homenaje a un compositor guanajuatense, el más popular de la radio», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de mayo, 1945.

²² *Ídem*.

Medina Covarrubias experimentaron la pasión que los venezolanos, paraguayos y uruguayos, sienten por las músicas mexicanas. Aunque Los Plebeyos fueron promotores de la cumbia y la balada, tienen algunas compilaciones de música norteña como *Puro norte* (1995). En *Puro norte*, se incluye el corrido «Los demonios andan sueltos» (José Francisco Ruiz Massieu).²³

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.²⁴

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.²⁵ 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 un ensamble jarocho.²⁶

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 Te-

²³ *Ídem*.

²⁴ Entrevista Jesús Scott (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJS-2012.

Chuy Scott se hizo amigo de Chamín Correa, en la Ciudad de México. Scott se nutrió de tríos mexicanos, incluso, llegó a grabar un disco con Chamín Correa. Entró en contacto con tríos mexicanos, en bares y cafés alrededor de la XEW.

²⁵ EJS-2012.

²⁶ *Ídem*.

levicentro.²⁷ Jesús Scott Reyes y Gregorio Brito Durán trabajaron juntos en la XEW, en el programa Nostalgia de Jorge Saldaña y en la Caravana Corona de la familia Vallejo Badager, al lado de Vitola y 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 bajo sextero norteño-abajeño. 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 latinoamericanos de diferentes estilos y corrientes, durante las décadas de 1950 y 1960.²⁸

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, de Emilio Azcárraga.²⁹

Después de separarse de Kiko Montalvo, Chuy Scott se estableció en Linares, donde permaneció seis meses, para luego convertirse en bajo-sexartista 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 de Juan Villarreal recorrió Texas, aunque no siempre encabezando bailes. Con Los Cachorros de Juan Villarreal grabó siete discos, logrando el éxito con 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

²⁷ Entrevista Gregorio Brito (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EGB-2012.

²⁸ *Idem*.

²⁹ EJS-2012.

tremolo, igualmente nombrado triplete de púa o repiqueteo.³⁰

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).³¹

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 rancherías de Salamanca, Guanajuato, se escucharan canciones de Los Montañeses del Álamo, Los Alegres de Terán, Dueto Río Bravo y Los Donneños. Gil Banda piensa que la música norteña se arraigó en el Bajío porque es una zona agrícola llena de rancherías y también porque en el Bajío hubo braceros que regresaron con instrumentos, discos y 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», «Florita del alma», «Flor del río», «Luis Pulido», «La enredadera», «Joaquín Murrieta» y «La mesera».³²

En 1965 Gil Banda, el mayor de los hermanos, formó el grupo. En sus inicios, Los Hermanos Banda de Salamanca tocaron en fiestas y cantinas de Irapuato. Un año después fueron integrados a La Hora de los Compadres, programa que transmitió la XEWE de Irapuato, los jueves por la noche. El espacio fue conducido por Francisco Sánchez y Pascual García. Los Hermanos Banda de Salamanca fueron parte del programa durante 20 años. A principios de 1968, la XEWE de Irapuato, organizó un

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ídem.*

³² Entrevista Gil Banda (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EGB-2011.

concurso estatal de música nortea, 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.³³ Su premio consistió en grabar un disco con Audiomex, sello discográfico cuya matriz se encontraba en la Ciudad de México.³⁴ Con 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.³⁵

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, Ecuador 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 1980.³⁶

En 1975 realizaron una gira de seis meses por Sonora, Zacatecas, Sinaloa, Tamaulipas, Tabasco, Yucatán, Chiapas, Oaxaca, Puebla, Veracruz y Sinaloa. Adolfo Banda consideró que para ser conocidos en tantas delimitaciones geográficas de México, la radio fue importante porque les brindó horas completas de promoción en ciudades como Guasave, Culiacán y Los Mochis, Sinaloa.³⁷ En 1978 hicieron una gira de 10 meses por los Estados Unidos.

Gil Banda aseguró que trabajaron en California, Chicago, Arizona, Florida, Carolina del Norte, Nebraska, Utah, Denver, Oregón y Texas, único que recorrieron por carretera. Trabajar en Estados Unidos fue

³³ *Ídem*.

³⁴ EGB-2011. Durante la década de 1970, hubo intentos de empresarios por colocar sellos discográficos en Guanajuato (Discos del Centro, es un ejemplo). Fueron proyectos que no duraron. En Ciudad de México se concentró la industria del entretenimiento mexicano.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ Entrevista Adolfo Banda (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAB-2011.

benéfico para Los Hermanos Banda de Salamanca porque alternaron con grandes de la música norteña como Los Montañeses del Álamo, Los Rancheritos del Topo Chico, Los Gorriones del Topo Chico y Los Alegres de Terán, con quienes laboraron por última vez en 1986, en la Villa Charra de Houston, Texas. Quienes más asisten a los bailes de Los Hermanos Banda en los Estados Unidos, son mexicanos y centroamericanos.³⁸

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».³⁹ En sus inicios, Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, 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 «El acordeón del Bajío». Sus primeros integrantes fueron Margarito Calero Martínez (acordeón), Manuel Guzmán (tololoche) y Antolín Rojas Villegas (bajo sexto). Margarito Calero Martínez originario de Comonfort, Guanajuato, Manuel Guzmán y Antolín Rojas Villegas nacieron en el rancho de Taretan, municipio de Irapuato, Guanajuato, México. Desde sus inicios, Los Regionales del Bravo usaron acordeones piano marca Hohner de 32 bajos, modelo Arietta II, com-

³⁸ EAB-2011. Como la Unión Americana es extensa, los grupos norteños tardan en presentarse, por eso cuando regresan son novedad. La música norteña se aprecia más en los Estados Unidos por la nostalgia, la distancia y la ausencia de la familia. La música norteña pertenece a los braceros.

³⁹ EGB-2011.

prados en Casa Veerkamp de la Ciudad de México.⁴⁰

En 1978 Margarito Calero delegó la dirección del grupo a Manuel Guzmán por compromisos adquiridos con Ferrocarriles Nacionales.⁴¹ El 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 «El acordeón del Bajío», compartieron protagonismo en la XEWE de Irapuato con Los Astros del Bajío, Los Hermanos Vargas, Los Ases del Norte y 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 primer álbum con Cadena Musical, empresa de Pedro Cadenas, ubicada en Guadalajara, Jalisco. Ese primer disco fue una compilación de corridos de narcotráfico.⁴²

Discos Cadena de Guadalajara fue importante porque durante la década de 1980 grabó a intérpretes norteños como Los Tucanes de Tijuana, Los Incomparables de Tijuana, Los Dinámicos del Norte y Los Hermanos Banda de Salamanca.⁴³ 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, Los Bravos del Norte y Los Invasores de Nuevo León; además de temas de Chico Che, Rigo Tovar, Pérez Prado, Los Plebeyos y Los Corraleros del Majagual.⁴⁴

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 Cadenas ocurrió en Colombia, en condiciones extrañas, jamás esclarecidas.⁴⁵ El último disco de este conjunto norteño, también fue de corridos de narcotráfico, igual que el primero (1983). Sus grabaciones fueron realizadas con bajo sextos de Paracho y acordeones piano marca Hohner de 32 bajos. Con la muerte de Manuel y Santos Guzmán, en 2008 y 2014, respectivamente,

⁴⁰ Entrevista Santos Guzmán (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESG-2012.

⁴¹ Entrevista María de la Luz Arias (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMLA-2014.

⁴² ESG-2012.

⁴³ EEM-2014.

⁴⁴ Entrevista Felipe Márquez (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFM-2012.

⁴⁵ EEM-2014.

Los Regionales del Bravo pasaron a ser historia musical.⁴⁶

Los Regionales del Bravo fue un proyecto diseñado para vender en lugares periféricos como Nayarit, Veracruz, Sonora y Sinaloa, por esta razón grabaron repertorio cumbiambero de artistas como Los Socios del Ritmo y El Súper Show de los Vázquez. A esta circunstancia obedece también el reclutamiento de músicos de la Orquesta León, como Felipe Márquez Aguirre y Eladio López Rayas, quienes enriquecieron musicalmente a los oriundos de Irapuato, Guanajuato. Los Regionales del Bravo fue un conjunto norteño versátil que se adecuó a los gustos musicales; cuando se presentaron en la Terraza Corona de la Feria de las Fresas, por ejemplo, el repertorio que cantaron fue 100% norteño. En Sinaloa y Sonora, trabajaron con regularidad porque miles de personas originarias del centro y sur de México, los pedían.⁴⁷ Lo anterior corrobora la importancia de las migraciones en el estudio de la música norteña.

Con Cadena Musical grabaron 19 álbumes en total, el primero en 1983 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, Jalisco, los discos fueron grabados en Monterrey. El material discográfico de Cadena Musical, fue distribuido en los Estados Unidos por Globo Records y Musivisa. Antes de disolverse en 1996, Los Regionales del Bravo se presentaron en Canal 10 de León, propiedad de Televisa.⁴⁸

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 sitios de la Unión Americana como Florida, Arkansas, Oregon, Washington, Texas, Arizona, Nuevo México, Louisiana y California.

José Lorenzo Morales Pedraza

Nació en León, Guanajuato, en 1934. Con tres años de edad se radicó,

⁴⁶ ESG-2012.

⁴⁷ EFM-2012.

⁴⁸ *Idem*.

junto a padres y hermanos, en Aguascalientes, México. El papá 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 acercó 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 el Distrito Federal 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.⁴⁹

Al primer dueto que José Lorenzo Morales Pedraza «El Conejo» 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 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 instrumento inspirado en la música de Los Alegres de Terán. José Lorenzo Morales Pedraza 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.⁵⁰

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

49 Entrevista José Lorenzo Morales (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJLM-2013.
50 *Idem*.

al señor Amador Lozano «El Centavo».⁵¹

Acompañó grabaciones de Las Palomas (Carolina y Elvira), Due-to América (Carolina y David), Chelo Rubio (sobrina de Mike Laure), Las Jilguerillas, Las Hermanas Huerta, Mercedes Castro, Leo Dan, Pepe Aguilar, Isabel Pantoja, Federico Villa, Rocío Durcal, Garibaldi, Pedro Fernández, La Sociedad (grupo chileno), Juan Gabriel, Cornelio Reyna, Dueto Azteca, Dueto Río Bravo, Las Hermanas Padilla, Piporro, Ignacio López Tarso, Pablo Montero, Paquita la del Barrio, Lucha Villa, Lorenzo de Monteclaro, Joan Sebastian, Julia Palma, La Dinastía de Tuzantla, 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 Los Alegres de Terán, los secundó en requinto y armónica.⁵²

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 formó parte del equipo de trabajo de Ignacio López Tarso durante sus giras. Fue amigo cercano de Paulino Vargas Jiménez, Ramón Ayala, Raquel Olmedo y Chelo Rubio, la primera intérprete en grabar «Mejor me voy», bolero ranchero de la autoría de Morales Pedraza.⁵³

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 1968.⁵⁴ José Lorenzo Morales Pedraza falleció el 26 de noviembre del 2010, en la Ciudad de México.⁵⁵

⁵¹ *Ídem*.

⁵² *Ídem*.

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ *Periódico Novedades*, Hemeroteca Nacional de México (UNAM), 4 de septiembre, 1968.

⁵⁵ EJLM-2013.

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.⁵⁶

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,⁵⁷ director artístico del sello CBS. Cuando Aurelia Zermeño Villaseñor y Agustín Moreno Razo grabaron como solistas, utilizaron los nombres artísticos de «La perla negra» y «El rancharo solitario».⁵⁸

En 1949, Aurelia y León Zermeño Villaseñor arribaron a Mexicali, Baja California Norte. Emigraron de su natal Pénjamo, por necesidad económica. En 1960, en Mexicali, Aurelia y León Zermeño Villaseñor, ganaron un concurso de canto auspiciado por una radio local. En 1961, se presentaron en Fonomex, disquera de la Ciudad de México, donde grabaron su primer material 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 «ahí se encontraban los estudios de la XEW,

⁵⁶ Entrevista Marco Aurelio Moreno Zermeño (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMAMZ-2013.

⁵⁷ Agustín Moreno Razo era apodado «Tilín», por Fernando Z. Maldonado. EMAMZ-2013.

⁵⁸ Aurelia Zermeño fue conocida como Alma Ríos y Alma del Río. EMAMZ-2013.

de la SACM y las oficinas de las disqueras».⁵⁹ 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 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.⁶⁰

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.⁶¹

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 pre-

⁵⁹ EMAMZ-2013.

⁶⁰ EMAMZ-2013.

⁶¹ Agustín Moreno Razo murió en 1990. Aurelia Zermeño Villaseñor falleció el 16 de agosto del 2010. EMAMZ-2013.

matureo 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.⁶²

Como los problemas con el padrastro continuaron, en 1952 emigró de manera definitiva de Durango, junto a Javier Núñez, bajo sextero 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.⁶³

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 la 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. Los dirigentes del sello eran Guillermo Kornhauser y Gustavo Klinckwort, alemanes. Grabaron «Paso del norte», «Hojita verde», «Ausencia eterna» y «El Sube y baja». Sin esperar indicaciones de *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. Kornhauser los bautizó como Los Broncos de Reynosa, «porque eran peleoneros, cuestionadores y habían dado una dirección de Reynosa».⁶⁴ Con el sello *Peerless* grabaron más de 100 discos, algunos de ellos nunca se comercializaron en México.

Gracias a los 10 LP's instrumentales que grabaron y al poderío del sello *Peerless*, Los Broncos de Reynosa fueron populares en Alemania y China. En estos países se presentaron en tres ocasiones, invitados por la Secretaría de Educación Pública, entre 1962 y 1970. Pagados por el go-

⁶² Entrevista Paulino Vargas (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPV-2012.

⁶³ *Ídem*.

⁶⁴ *Ídem*.

bierno mexicano, también trabajaron en Costa Rica, Guatemala y 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 Donaldo Colosio y Margarita Ortega Villa. Su álbum, *La Caca-huata*, fue usado, por órdenes de la Secretaría de Educación Pública de México, como herramienta didáctica en los bailables escolares de nivel primaria mexicanos, durante la década de 1970.⁶⁵

El talento de Paulino Vargas Jiménez, le permitió ganar, en 1955, la Feria del Acordeón en Chicago, Estados Unidos. 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. Paulino 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 Piporro, en 1960.⁶⁶

Conclusiones

Otros duetos y conjuntos norteños que recalaron en el Distrito Federal por razones artísticas fueron Los Montañeses del Álamo (1945),⁶⁷ El Palomo y El Gorrión (1957)⁶⁸ y Los Alegres de Terán (1960),⁶⁹ 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,⁷⁰ Los Tigres del Norte por el inglés, Arthur Walker y Los Broncos de Reynosa por el alemán, Guillermo Kornhauser. Esta realidad permite inferir que los intereses económicos de estos empresarios europeos, ayudaron para que la música norteña mexicana llegara al viejo continente, primero, en formato de disco, y después de manera tangible

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ *Ídem*.

⁶⁷ Alanís Tamez, Juan, *Los Montañeses del Álamo (1938-1994)*, Monterrey, UANL, 1993, p.60.

⁶⁸ Berrones, Guillermo, *Ingratos ojos míos. El Palomo y El Gorrión*, Monterrey, UANL, 1995, p.45.

⁶⁹ Ramos Aguirre, Francisco, *Los Alegres de Terán*, México, Conaculta, 2003, p.119.

⁷⁰ Berrones, p.41.

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, duetos y grupos nortños 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 nortña 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 nortños es importante porque se constata que la música nortña 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 nortña y a sus actores sociales, seguramente por el bienestar económico que genera.

Los Broncos de Reynosa y su líder, Paulino Vargas Jiménez, son muy importantes porque sin ellos es imposible comprender a la música nortña contemporánea. Las nuevas generaciones de mexicanos ignoran que Jorge Hernández, acordeonista de Los Tigres del Norte, copió muchos de los ademanes que el maestro de Promontorio, Durango, utilizaba durante conciertos, presentaciones y bailes. Paulino Vargas hijo, compartió recuerdos sobre su padre, importantes para aproximarnos a la historia de Los Broncos de Reynosa:

Como músico era exigente, no le gustaban las cosas mal hechas. Con Javier batallaba. Lo vi dirigir a La Costeña cuando grabó con ella. La banda estaba grabando con Antonio Aguilar, los días que paró, Antonio grabó con Los Broncos. Fue en 1984. Hizo uno de puro banda y otro de banda y nortño. Grabaron 15 canciones con banda, en total. En 1984 y 1985. Fue en la época de Caro Quintero, entonces venían los corridos del Dr. Fonseca, el Corrido de Gilberto, Los tres gallos. Peerless le dijo que no le moviera. A mi papá le tenían miedo, entonces si la radio tocaba corridos de mi padre, los multaba gobernación. Cuando mi padre iba a Siempre en Domingo, cantaba lo que quería. Mi padre hizo un disco para CBS, en 1975. El nombre del disco era Carga ladeada, porque en Peerless no lo quisieron. Salieron de pleito e hicieron el disco en CBS. Los dos sencillos fueron Carga ladeada y El hijo desobediente. Se reconciliaron con Peerless por iniciativa de Javier Núñez. Fue la época en que

mi padre colaboraba con Federico Méndez. Hizo varias producciones como solista. Una de las últimas fue con EMI, en 1984. Lo invitaron en Televisa a concursos y festivales de música ranchera. En uno de esos concursos iban ganando con El primer paso. En ese tiempo querían apoyar a Beatriz Adriana. Fue por etapas y al final quedó mi papá. Fue en Puebla, transmitido por Raúl Velasco. Hicieron triquiñuela y metieron en primer lugar a Beatriz Adriana y en tercero a Los Broncos de Reynosa. La cosa es que la gente casi les quemó el lugar. Piporro los pidió para Calibre 44. Películas en blanco y negro, hizo seis. Lo empezaron a llevar por el nombre del grupo, después le propusieron que hicieran películas con sus corridos. Los corridos lo llevaron al cine. Él escribió argumentos de dos películas. Muchas veces los productores le sacaban por miedo.⁷¹

⁷¹ Vargas, Paulino, 2012.

Capítulo 3

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, 2011, principios del 2012 y enero del 2014. El lector podrá dialogar y generar opiniones sobre el arribo y 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 coincidió con el auge del narcotráfico, lo que explicaría por qué en la actualidad cuando a los colombianos se les habla de norteña piensan en corridos mafiosos, drogas y actos delincuenciales.

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.¹ Durante la década de 1950, la ranchera mexicana rivalizó con el bambuco colombiano, representado por duetos íconos como Garzón y Collazos, referentes de la «música colombiana». Si bien, la radio surgió antes que el cine, fue el discurso cinematográfico el que impactó en for-

¹ Romero Anzola, Carlos Felipe, *Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p.48.

ma definitiva al pueblo colombiano, fenómeno que se repitió a lo largo del continente americano, incluidos Brasil y Argentina. El cine compactó la imagen y el sonido; integró al charro, el mariachi y la ranchera.

Recordemos que la identidad mexicana, ligada al estereotipo abajeño, comenzó a construirse con la película, *Allá en el rancho grande*, la cual data de 1936; continuó con *Allá en el Bajío* (1942), *El charro negro* y *¡Ay qué rechula es Puebla!* (1946), *Juan se llamaba y lo apodaban charrasqueado* (1948), y *Mariachis* (1950).² El asunto ha sido tratado por intelectuales mexicanos como Ricardo Pérez Montfort, Álvaro Ochoa Serrano, Jesús Jáuregui Jiménez, Jorge Amós Martínez Ayala, Víctor Hernández Vaca 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».³ De ahí que muchos se supieran las rancheras «y las cantaran a voz de cuello». Evocó 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»,⁴ acotó Serrano Otero.

En todas las regiones de Colombia hay un pedacito de México, ya sea por sus costumbres, gastronomía e incluso paisajes. Traigo a la memoria el Departamento de Boyacá donde se localiza un municipio de nombre Corrales, que entre los campesinos es conocido como el México-boyaense, debido a su vegetación. Éste «se caracteriza por pencos, cactus, además de que sus habitantes se asemejan a los manitos porque usan sombreros campesinos y bigote».⁵ Inspirados en el cine, algunos colombianos reproducen el machismo al estilo mexicano, aspecto relevante

² Información de periódicos. Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Guanajuato, México.

³ Entrevista Claudia Isabel Serrano Otero (2009), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ECI-SO-2009.

⁴ *Ídem*.

⁵ Entrevista Javier Morantes Niño (2009), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJMN-2009.

para entender la apropiación de la mexicanidad en Colombia, pues la música va acompañada de un conglomerado de prácticas que incluyen cantar, gritar, beber tequila, decir «compa» y asumir comportamientos estereotipados ligados al cine».

Luis Alejandro Cárdenas compartió que su gusto por la música «manita» o mexicana es herencia de familia. Fue su padre quien promovió el amor por las músicas mexicanas 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, con un sonido sensacional».⁶

Beatriz Ardila cuenta que en la década de 1970, existió, en su hogar, un radio que se encendía tan pronto iniciaba el día. Las señoras que trabajaban en su casa atendiendo los oficios domésticos eran las dueñas del mismo. La familia Ardila sólo podía oír las emisoras de su elección, que generalmente tocaban rancheras. Recuerda a la señora Marina, quien todas las mañanas interpretaba a ronco pecho las rancheras de Miguel Aceves Mejía. Ardila nació en Zapatoca, 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».⁷ Evocó 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 Argentina, únicos países de la América española con producción cinematográfica en la década de 1940.⁸ *Allá en el rancho grande* 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

⁶ Entrevista Alejandro Cárdenas (2009), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAC-2009.

⁷ Entrevista Beatriz Ardila (2009), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EBA-2009.

⁸ Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Conaculta/Universidad Iberoamericana, 2001, p.36.

como México no hay dos.⁹ De 25 películas en 1936, se pasó a 57 en 1938. De las 38 películas producidas en 1937, 20 eran del género ranchero.¹⁰ La época de oro del cine mexicano duró tres décadas: 1930, 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 1957.¹¹ La transición generacional jugó su papel. La década de 1960 trajo consigo el protagonismo de jóvenes combativos, cuestionadores de mitos nacionales. El cambio de discurso al interior del cine mexicano era inevitable, e históricamente, natural y entendible. Nada es para siempre.¹²

Para comprender cómo inició el peregrinar de la 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, en 1960. Los elegidos por Eulalio González «Piporro» fueron Los Broncos de Reynosa de Paulino Vargas Jiménez y Javier Núñez.¹³ 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 del continente americano. 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. 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 1929.¹⁴ La segunda emisora fue la HKF «La voz de Bogotá», el 1 de mayo

⁹ Algo similar pasa en Chile.

¹⁰ Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, México, Conaculta/Universidad Iberoamericana, 2001, p.35.

¹¹ *Ibid.*, p.36.

¹² 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, pp.59-71.

¹³ Entrevista Paulino Vargas (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPV-2012.

¹⁴ Romero Anzola, Carlos Felipe, *Colombia siglo XX: Una historia a ritmo de ranchera*, tesis de licenciatura, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p.48.

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 Emisoras Fuentes, en Cartagena.¹⁵ Para 1934 existía una docena de emisoras comerciales en Colombia. Fue en la década de 1950 que la radio comercial colombiana se consolidó. En estos años creció la industria discográfica colombiana, impulsada por el consumo de música de la costa Caribe en el interior del país. En la década de 1960, el bambuco de los mestizos comenzó a ser desplazado por la cumbia, el vallenato y el porro de los negros.¹⁶ Carolina Santamaría, abona:

Para mediados de la década de 1930, Medellín era el epicentro de las industrias culturales colombianas. A finales de la década de 1940, el sector industrial tomó control de la radio privada local y estableció las bases de RCN y Caracol. Se establecieron en Medellín, algunos de los primeros sellos discográficos colombianos, incluyendo Sonolux y Fuentes. Medellín pasó de ser una plaza consumidora al eje principal de producción en la esquina norte del subcontinente. La primera estación oficial, la HJN de Bogotá, se inauguró el 5 de septiembre de 1929. En 1931, entró en operación la HKO, la primera estación privada de Medellín. A finales de la década de 1930, La Voz de Antioquia y La Voz de Medellín, se convirtieron en la base de dos cadenas radiales más grandes de Colombia: Caracol y RCN. Con la introducción de la televisión a Colombia, en 1954, el foco de la industria del entretenimiento se trasladó a Bogotá.¹⁷

Discos 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 1980.¹⁸ 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.¹⁹ Otras disqueras importantes durante las décadas de 1950, 1960 y 1970, todas establecidas en Medellín, Antioquia, fueron Sonolux, Zeida, Silver, Lyra y Ondina.²⁰ En Discos Victoria fue donde Las

¹⁵ Rico Salazar, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Panamericana, 2000, p.297.

¹⁶ Azula, María del Pilar, *Canción andina colombiana en duetos*, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011, p.25.

¹⁷ Santamaría Delgado, Carolina, *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos del escucha de la música popular en Medellín (1930-1950)*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2014, p.63.

¹⁸ Entrevista Augusto Franco, (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAF-2014.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ Azula, p.52.

Hermanitas Calle, dueto femenino icónico para la historia de la música de carrilera, prima hermana de la norteña mexicana, posicionó su carrera artística.

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 Los Donneños, a través de las ondas hertzianas de la XET de Monterrey, en los Departamentos de Santander, Cundinamarca y Antioquia, de acuerdo con Beatriz Ardila.²¹ 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.²² Juan David Arias Calle, suma a la discusión:

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

²¹ EBA-2009.

²² 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, p.36.

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.²³

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»,²⁴ que inspirados en los grandes referentes 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.²⁵ Aunque el dueto antioqueño retomó el nombre de Los Gavilanes del Norte, su modelo a seguir fue el dueto venezolano, Lupe y Polo, también intérpretes de música norteña, radicados en México; carta fuerte de Discos Musart, durante la década de 1970 y primeros años de la década de 1980.²⁶

Los Gavilanes del Norte,²⁷ versión colombiana, nacieron en Cañasgordas, Antioquia, mismo lugar donde viera la luz primera, Lina Fernández, intérprete colombiana de música norteña. Los Gavilanes del Norte no fueron el único grupo de música norteña que participó de 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.²⁸ 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 nacieron

²³ Arias 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.

²⁴ Entrevista Luis Elizalde (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ELE-2012.

²⁵ Burgos Herrera, Alberto, *Música del pueblo*, Medellín, Lealón, 2006, p.219.

²⁶ Entrevista Pascuala Arias Cano (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPAC-2012.

²⁷ Los Gavilanes del Norte antioqueños grabaron para Discos Ondina, Discos Colombia y Victoria. 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, son algunos de sus registros. Entrevista Ramiro Arias Restrepo, (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERAR-2012.

²⁸ Entrevista Alejo Cárdenas (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAC-2012.

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».²⁹

La música norteña en Colombia, no inicia en 1980 como la *vox populi* bogotana asevera; ésta tuvo uno de sus primeros contactos con el pueblo colombiano a través de la XET de Monterrey. Estoy hablando de la segunda mitad de la década de 1950.³⁰ 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, comercializaron discos de intérpretes como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Los Madrugadores del Bajío y el Dueto Río Bravo, en Colombia. ¿Cómo articulaban la venta? 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 recibían postales (fotografías) de intérpretes norteños.³¹

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 Hermanitas Calle fueron responsables de hacer popular en Colombia, «La banda del carro rojo»,³² referente en la obra creativa de Los Tigres del Norte y narración determinante para la comprensión del corrido de narcotráfico mexicano contemporáneo. 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.³³ Lla-

²⁹ ERAR-2012.

³⁰ Entrevista María Arias Cano (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMAC-2012.

³¹ El negocio de la música norteña estaba en la venta de discos y no en los conciertos, ni en los bailes masivos. EMAC-2012.

³² Entrevista Franklin Sánchez Carrascal (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFSC-2012.

³³ «Carrilera» está asociado a vías y estaciones del ferrocarril antioqueño, inaugurado en 1929. La música carrilera se ligó al tren por la presencia de viajeros y la actividad comercial que involucró cantinas. En éstas se vendía aguardiente, se escuchaba música mexicana y argentina. Arias Calle, p.35.

Es comprensible la vigencia de la música ranchera en Medellín (Antioquia) y la trascendencia del

mativamente, 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, empresa afincada en Medellín, capital de Antioquia.³⁴ 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 Hermanitas 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, narraron 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. Sony Colombia tomó medidas como el lanzamiento del disco, *Doce zarpazos de Los Tigres del Norte*, a finales de la década de 1980. Los Tigres del Norte se metieron a Colombia, gracias a Las Hermanitas Calle.³⁵

Los primeros antecedentes de la música norteña en Colombia, deben indagarse en el Departamento de Antioquia. Es claro que el poderío de disqueras antioqueñas como Fuentes y Victoria, fue determinante para que se generara un desarrollo musical concentrado. La música norteña entró a Colombia por Antioquia, no por Cundinamarca. El inicio del derrotero musical norteño mexicano en Colombia, no está en Bogotá, sino en Medellín. Es cierto que Bogotá es la capital de Colombia, pero históricamente, Medellín ha gozado de una economía más poderosa que la de su capital política. La ciudad más moderna de Colombia es Medellín. Los desarrollos farmacéuticos y tecnológicos de Colombia están en la región paisa. Los antioqueños son los únicos colombianos que tienen metro. Los futuros estudios de las músicas mexicanas en Colombia, deben posicionarse desde Medellín y no desde Bogotá.

tango porteño en Manizales (Caldas).

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

35 Entrevista Alirio Castillo (2010), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAC-2010.

Corrido de narcotráfico

Durante la década de 1960, tuvo lugar la consolidación de duetos colombianos femeninos como Las Hermanitas Calle,³⁶ 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.³⁷ Estas organizaciones instrumentistas no tenían un repertorio propio; 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 artísticos colombianos de música norteña, había posibilidades de transitar por distintas escuelas, corrientes y estilos; así como adherirse al formato 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 avocinado en la sierra de Durango, su nombre Lino Quintana.³⁸ «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 escapó a esta influencia. En la década de 1980, Las Hermanitas Calle decidieron grabar una de las composiciones más importantes del maestro Paulino Vargas Jiménez, me refiero a «La banda del carro rojo».³⁹ El impacto global de este corrido fue tal, que 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 histórico que significó La banda del carro rojo al interior de la música norteña en Colombia, debe considerarse. A partir de la grabación de esta tragedia, la música norteña comercializada se fue limitando al cultivo del corrido.

³⁶ Las Hermanitas Calle nacieron el 12 de julio de 1966. Su consolidación musical tuvo lugar en la década de 1970. EFSC-2012.

³⁷ EJMN-2009.

³⁸ EPV-2012.

³⁹ EAC-2010.

Esmeralderos

Para entender el surgimiento de los *Corridos Prohibidos* colombianos en 1997, y por tanto, el caminar de la música norteña en Colombia, durante las últimas dos décadas, es importante abordar la guerra esmeraldera. 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 habitantes de la zona arrebataron la mina de Peñas Blancas en Borbur, al Banco de la República.⁴⁰ Por esta época arribó a la zona, el bandletero 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.⁴¹ Los conflictos esmeralderos se articularon alrededor de la lucha por las minas y la tierra.⁴²

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.⁴³ La versión que comparto del corrido del minero, data de 1981.⁴⁴ 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 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.⁴⁵

⁴⁰ En 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 mismas, en el extranjero. Domínguez, Rafael, *Historia de las esmeraldas de Colombia*, Bogotá, Banco de la República de Colombia, 1962, p.131.

⁴¹ Páramo, Carlos, *La guerra esmeraldera*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.

⁴² Uribe Alarcón, María Victoria, *Limpia 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 atendido en «Narcocorrido. Entre balas y acordes», documental producido por la Universidad Autónoma de Chihuahua, en 2010.

⁴³ Páramo, Carlos, 2009.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ *Ídem*.

En la década de 1960, existieron Parmento Molina, Isauro Murcia, Modesto Molina, Chepe Bravo y Luis Elí Campos, todos esmeralderos.⁴⁶ El descubrimiento de la mina Peñas Blancas tuvo lugar en 1961, hecho que motivó el surgimiento de la primera generación de esmeralderos colombianos.⁴⁷ Hubo tanto dinero producto del tráfico de esmeraldas, que para 1970 existía en Bogotá el barrio Santa Isabel, conjunto habitacional construido para familias esmeralderas.⁴⁸ Los esmeralderos representan el pasado inmediato de la mafia colombiana; sus tragedias son el antecedente de los *Corridos Prohibidos* de Alirio Castillo. Efraín González fue líder de la región esmeraldera, hasta 1965. Su sucesor se llamó Humberto Ariza.⁴⁹

En 1969, el Banco de la República se retiró de la zona esmeraldera obligado por las células criminales. Para 1970, el Estado colombiano entregó las minas a particulares y creó Ecominas, empresa responsable de otorgar concesiones en Muzo, Coscuez y Peñas Blancas.⁵⁰ En 1973, las minas de Muzo, Coscuez y Peñas Blancas, fueron ocupadas por el ejército colombiano. Inició la primera guerra esmeraldera. El conflicto finalizó (1975), gracias al pacto firmado por el representante del ejército colombiano y el obispo católico de Tunja.⁵¹

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 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 1980.⁵² Es sabido que durante el sepelio de Gilberto Molina en Bogotá (1991), su hijo mayor llegó al panteón con cuatro mariachis, quienes cantaron «La cruz de madera», en 20 ocasiones.⁵³ La composición del antioqueño

⁴⁶ Uribe Alarcón, p.97.

⁴⁷ Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.98.

⁴⁸ *Ídem*.

⁴⁹ Uribe Alarcón, p.97.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ Domínguez, 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.

⁵² Páramo, Carlos, 2009.

⁵³ Cuando al panteón me lleven no quiero llanto de nadie / sólo que me canten la canción que más me agrade / el luto llévenlo dentro, teñido con buena sangre / por eso quiero me lleven con una

Darío Gómez, «Nadie es eterno en el mundo», guarda parecido con «La cruz de madera» de Chuy Luviano. La creación de Darío Gómez retoma elementos como la cruz y lo volátil de la existencia.⁵⁴ «Nadie es eterno en el mundo» fue el mayor éxito de Darío Gómez, incluso Caracol Televisión produjo una telenovela con el mismo nombre, en 2007.

La composición de Darío Gómez es, quizás, la creación ranchera colombiana con mayor impacto en el escenario musical de México.⁵⁵ El corrido fue grabado por Antonio Aguilar, con el acompañamiento de Banda La Costeña de Ramón López Alvarado. Adán Chalino Sánchez, hijo de Rosalino Sánchez, lo grabó con acompañamiento norteño. La versión original de Darío Gómez tiene armonía ranchera, es una hibridación colombiana que suma elementos del mariachi nacionalista mexicano, tiple andino, requintos cercanos al vals peruano y acordeón Hohner tipo piano en los puentes musicales. A mi juicio, la mayor virtud de la composición de Darío Gómez es su letra existencial. «Nadie es eterno en el mundo» se grabó en 1992, un año antes de la muerte de Pablo Escobar Gaviria. «Es lógico pensar que fue Pablo o la familia de él, quienes indicaron a Darío Gómez que compusiera esta canción».⁵⁶

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 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. «Nadie es eterno en el mundo» apareció en el ocaso del reinado de Pablo Escobar Gaviria, cuando el Cartel de Medellín experimentaba su colapso. «Nadie es eterno en el mundo» es una suerte de pésame a Pablo Escobar Gaviria. La composición de Chuy Luviano pertenece a la época de los

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.

54 Nadie 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.

55 Y me bebí tu recuerdo, interpretado por Galy Galiano, fue otra melodía ranchera hecha en Colombia, que tuvo impacto en México. Los Huracanes del Norte hicieron la versión norteña mexicana del tema colombiano.

56 Entrevista Gerardo Amado, (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante EGA-2012.

esmeralderos del occidente de Boyacá (1980) y la creación de Darío Gómez se ubica en el fin del Cartel de Medellín (1990). Ambos corridos fueron apropiados en regiones, históricamente, dependientes de la música mexicana: Boyacá y Antioquia. Alirio Castillo, productor de los *Corridos Prohibidos* colombianos, explicó lo siguiente:

Los Rayos de Chuy Luviano llegaron a Colombia, en 1980. Se presentaron en Cundinamarca, Santander y Boyacá, con Billete verde, La casa pierde, Cruz de madera. En 1990, 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 pueblo, por ejemplo «Billete verde» sonaba tanto como «La ley del monte» de Vicente Fernández. Los Internacionales Rayos están viviendo en Colombia. El grupo se desintegró, entonces Chuy Luviano regresó a México y otros se quedaron en Colombia. La música norteña es un movimiento muy grande, estamos acostumbrados a Corridos Prohibidos, pero las canciones románticas son infinitas. Los músicos mexicanos son unos verracos.⁵⁷

Otro elemento valioso 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.⁵⁸ 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».⁵⁹ Músicos norteños colombianos y ejecutantes de bajo sexto como Wilson Latorre del Grupo Mezcal, atribuyen a Reyna Cisneros, un rol protagónico en la expansión del gusto por la música norteña en Colombia.⁶⁰ Cornelio Reyna Cisneros no sólo ofreció conciertos privados de manera

⁵⁷ EAC-2009.

⁵⁸ Entrevista Norberto Riveros Santos (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ENRS_2012.

⁵⁹ González Gacha fue apodado El mexicano. Gustaba del mariachi y fue enlace entre cárteles colombianos y gomeros sinaloenses. Rodríguez Gacha bautizó sus haciendas con nombres mexicanos como Chihuahua, Sonora, Mazatlán y Cuernavaca. González Gacha no fue el único narco-traficante colombiano admirador de México. Pablo Escobar Gaviria es recordado por vestirse como revolucionario y adular a Pancho Villa. Escobar veneraba a Pancho Villa porque humilló, en su propio territorio, a Estados Unidos. Escobar Gaviria emuló a Pancho Villa, cada vez que lograba «coronar» un cargamento de cocaína. ENRS_2012.

⁶⁰ Entrevista Wilson Latorre (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EWL-2012.

constante en la zona esmeraldera de Colombia, sino que brindó orientación práctica sobre una técnica de ejecución del bajo sexto; porque la de Cornelio Reyna Cisneros no ha sido, ni es, ni será, la única forma de ejecutar el cordófono originario del Bajío mexicano.

Antes de Cornelio Reyna Cisneros se escucharon numerosos grupos norteños mexicanos a través de frecuencias radiofónicas colombianas, pero nunca los músicos colombianos habían tenido la posibilidad de recibir enseñanza personalizada de un referente de la música norteña. La presencia musical de Cornelio Reyna Cisneros ya estaba en Colombia gracias a los discos de Los Relámpagos del Norte, pero su actividad individual fue importante en la expansión y consolidación de la música norteña, en esta nación suramericana. Seguro que su campo de acción no fue tan grande, pero en su alumnado dejó semilla que germinó.

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 mexicano 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. 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.⁶¹ 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, entre 1963 y 1968.⁶²

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

⁶¹ Betancourt, Darío, *Contrabandistas, marimberos y mafiosos*, Bogotá, TM Editores, 1994, p.94.

⁶² Entrevista Juan Antonio Fernández (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante EJAF-2012.

Félix Gallardo fue aprehendido en 1984. Rafael Caro Quintero, socio de Félix Gallardo, fundador del Cártel de Guadalajara y célebre por el caso Camarena, fue detenido en 1985. Durante el gobierno de Leopoldo Sánchez Celis el narcotráfico y la violencia se dispararon en Sinaloa, México.

los jefes de cártel de Medellín y huía acusado de asesinar al Ministro, Rodrigo Lara Bonilla.⁶³ A la violencia originada por las esmeraldas y 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.⁶⁴

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.⁶⁵ 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 controlaba 70% del mercado de la cocaína en los Estados Unidos.⁶⁶

⁶³ Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.93.

⁶⁴ *Ibid*, p.96.

⁶⁵ EJAF-2012.

⁶⁶ «El influente diario *El Espectador*, que en 1987 sufrió el asesinato a tiros de su director Guillermo Cano por bandas de narcotraficantes, lamentó la muerte ocurrida ayer en similares circunstancias del abogado y también miembro de su directorio, Héctor Giraldo Gálvez, y pidió al gobierno colombiano una guerra total contra el narcotráfico. El asesinato de Gálvez fue atribuido al Cartel de Medellín en una aparente campaña intimidatoria para evitar que su cabecilla, Pablo Escobar Gaviria, sea condenado por la justicia que lo acusa de haber sido el autor intelectual del asesinato de Cano, miembro de la familia propietaria del periódico. Similarmente, el Banco de Occidente, el más próspero de Colombia, dijo que desconoce las acusaciones hechas ayer por el Departamento de Justicia de los Estados Unidos, de haber lavado 1,200 millones de dólares al Cartel de Medellín, junto con otros 16 bancos norteamericanos. Giraldo Gálvez, representaba a la familia Cano en el único proceso judicial en el que ha sido llamado a juicio Pablo Escobar Gaviria, considerado por las autoridades norteamericanas como el líder del narcotráfico internacional, y quien figura en las revistas especializadas como uno de los 20 hombres más ricos del mundo. El abogado era también miembro de la junta directiva de *El Espectador* y desde hace varios años escribía artículos relacionados con sus especialidades en derecho laboral y penal. Murió acribillado a balazos al volante de su automóvil en una congestionada calle de Bogotá, en idénticas circunstancias en que fue asesinado Cano, el pasado 17 de diciembre de 1987. *El Espectador* dijo hoy en una editorial que el gobierno debe asumir una actitud seria, enérgica y definida contra el narcotráfico, adoptando todas las medidas indispensables para destruir a las tenebrosas organizaciones que manejan el multimillonario negocio, apelando a la extradición. El diario dijo que es indispensable desplegar una verdadera acción punitiva que erradique definitivamente el imperio de la droga en Colombia. No más contemplaciones, ni excusas al poder del fuego que los mercenarios del sicariato oponen el poder de fuego del Estado, llevado hasta sus últimas consecuencias. Sí, es la guerra, enfatizó el diario. Mientras los pistoleros al servicio del narcotráfico reanudaban su campaña de terror con el asesinato del abogado y ejecutivo periodístico, causó sensación en Colombia la acusación formulada por el procurador general de los Estados Unidos, Richard Thornburgh, contra el Banco de Occidente de servir de instrumento financiero al Cartel de Medellín para limpiar las utilidades de la droga en sus agencias de Colombia y Panamá. Francisco Castro, presidente de la organización financiera, dijo en un comunicado que el banco no ha recibido pliego de cargos ni encausamien-

En marzo de 1987, Gonzalo Rodríguez Gacha fue vinculado por primera vez con el narcotráfico. El ejército colombiano descubrió en Paime, 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 laboratorios se encontraban en predios de Gilberto Molina Moreno, quien se presentó voluntariamente. Molina declaró 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.⁶⁷

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,⁶⁸ Gilberto Molina se alió con Pablo Elías Delgadillo y con Víctor Carranza, fundando el grupo de Borbur.⁶⁹ El grupo de Borbur estuvo integrado por los municipios de Quipama, Muzo, Borbur y Otanche. Su rival, el grupo de Coscuez, fue constituido por Coscuez, Briseño, Maripi, Paura, Buenavista y Cooper. La cabeza del grupo de Coscuez fue Gonzalo Rodríguez Gacha, antiguo esmeraldero y socio de Molina.⁷⁰ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, mejor conocidas como FARC, también fueron enemigas de Gilberto Molina.⁷¹ Gilberto Molina Moreno fue el primero en ser abatido el 27 de febrero de 1989, a manos de sicarios de Gonzalo Rodríguez Gacha.⁷² En La Guerra Verde de Pedro Claver Téllez se registra la muerte de Gilberto Molina Moreno:

to de ninguna naturaleza por parte de las autoridades norteamericanas. El banco no dispone de elementos de juicio para saber de qué se le acusa, dijo Castro, pero aseguró que no se presta para actividades financieras ilícitas. Puedo dar fe que el banco ha tratado, a través de controles serios y profesionales, de tener un filtro adecuado hasta donde es posible en la calidad y origen de los recursos que maneja». «Demandan en Colombia guerra total contra el narcotráfico», en *Noreste*, Culiacán, 31 de marzo de 1989.

⁶⁷ Claver Téllez, Pedro, *La guerra verde*, Bogotá, Intermedio, 1993, p.92.

⁶⁸ La segunda guerra esmeraldera llegó a su fin en julio de 1990. 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.

⁶⁹ *Ibid*, p.85.

⁷⁰ Claver Téllez, p.100.

⁷¹ *Ibid*, p.72.

⁷² *Ibid*, p.100.

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». Hacia las 2:00 de la mañana, cuando Las Hermanitas Calle se desgañitaban repitiendo el estribillo de ese 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.⁷³

«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 identidad esmeraldera se soportó en elementos de la mexicanidad.⁷⁴ Es sabido que música de Vicente Fernández y Los Tigres del Norte, son un suceso en Colombia, pero no se brindan elementos sociales que permitan entender las razones del fenómeno. Se habla de los *Corridos Prohibidos* colombianos, pero no se dice cómo fue el proceso de apropiación de la música norteña al mundo de las esmeraldas, al narcotráfico cafetalero, a la ruralidad de Villavicencio y a los barrios proletarios del sur de Bogotá. La masificación de la música norteña en Colombia, coincidió con el auge del narcotráfico (1980-1990), lo que explicaría, el apego de compositores, músicos y cantantes colombianos, al corrido. El auge de los *Corridos Prohibidos* colombianos, guarda relación con una crisis económica y de valores.

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 co-

⁷³ *Ibid.*, p.105.

⁷⁴ Páramo, Carlos. //Por la región de Río Negro/todo comienza señores/la historia de don Gilberto/ que era uno de los patrones.

rrido mexicano, el género elegido por la música norteña en Colombia? El corrido sigue siendo uno de los mejores vehículos para inmortalizar la historia de los pueblos latinoamericanos. Apoyados en el corrido, actores sociales como los esmeralderos de Boyacá, registraron su historia, lo que demuestra la influencia de la cultura mexicana en Colombia.⁷⁵

En 1997, aparecieron los *Corridos Prohibidos* colombianos. Éstos representan la urbanización de la música norteña y la masificación de un producto, ideal para ser vendido en los barrios pobres de Medellín, Villavicencio, Bucaramanga y Bogotá. Alirio Castillo orientó el consumo de su producto, a realidades más citadinas y menos rurales. Los *Corridos Prohibidos* se convirtieron, durante la década de 1990, en la nueva música guasca colombiana.

Mujer

Lina Fernández nació en Cañasgordas, Antioquia, Colombia, en 1970. A los 18 años se vinculó con la música. No le interesaba la música norteña, ni las rancheras; quería trascender en lo tropical, pero muchas personas le insistieron que su voz no era adecuada. Para familiarizarse con la cultura mexicana, en 1988, Lina Fernández visitó mariachis en La Playa, espacio de la capital colombiana donde estas agrupaciones ofrecen sus servicios. En La Playa le recomendaron películas mexicanas. Quedó atrapada por las voces de Lucha Villa, Lola Beltrán, Yolanda del Río, Chelo Silva, María de Lourdes, Irma Vila y Amalia Mendoza.

Luego vinieron sus primeras oportunidades en tabernas, «donde los comensales eran personas exigentes».⁷⁶ Fue difícil porque no conocía el repertorio. Fernández se puso a estudiar canto, teoría y solfeo, en la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. La formación universitaria fue el camino que encontró para profesionalizarse. En 1996, conoció a Alirio Castillo. Ahí comenzó la historia de Lina Fernández dentro de la música norteña.⁷⁷

Los Tigres del Norte se presentaron en 1998, en la plaza de toros Santa

⁷⁵ El corrido mexicano tiene una historia vinculada a la rebelión del pueblo y a las hazañas de bandidos.

⁷⁶ Entrevista Lina Fernández (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ELF-2012.

⁷⁷ *Ídem*.

María de Bogotá. Lina Fernández y Orlando Marín, abrieron el concierto.⁷⁸ El propio Marín financió el disco que grabó con Lina Fernández. Sus éxitos fueron: «Siete letras» y «Soldado raso». El álbum se llamó: *Clásicos de la Música Popular*, editado en Bogotá por Alma Producciones, en 1997.

En el 2001, Alirio Castillo produjo a Lina Fernández, *Clásicos Carrileros*, bajo el sello JAN Music LTDA. En éste álbum se incluyeron melodías como «Ojitos verdes», «Golpe traidor», «Media vida» y «Mi problema». Este disco «gozó de arreglos cercanos a lo norteño».⁷⁹ En el 2005, Lina Fernández promocionó «Corazón prisionero», melodía con arreglos gruperos que se desprende de *Rancheras para Mujeres*. La producción de este material discográfico fue responsabilidad de Domingo Gutiérrez, esposo y mánager de Lina Fernández.⁸⁰

Lina Fernández ha sido colaboradora de *Corridos Prohibidos*, quizás sus aportaciones más relevantes 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). En el 2008, la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, la invitó a participar de «Tráficos y músicas: Reconocimiento cultural y afirmación social»,⁸¹ proyecto dirigido por Carlos Páramo. Domingo Gutiérrez, es el compositor de los tres corridos.

Corridos Prohibidos

Alirio Castillo nació en Bucaramanga, Colombia. Trabajó como redactor de espectáculos en el diario *La Frontera* (1972). Su primer sueldo lo gastó en discos, mismos que revendió en prostíbulos. En la zona de tolerancia de Bucaramanga, fue donde Alirio Castillo miró a las músicas mexicanas, como negocio. Para 1973, Alirio Castillo tenía su propia columna en la sección de espectáculos del periódico *La Frontera*. Comentaba el trabajo discográfico de intérpretes de la música ranchera mexicana en

⁷⁸ EAC-2012.

⁷⁹ ELF-2012.

⁸⁰ *Ídem*.

⁸¹ Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=2s66_TGjrj4. Acceso: sábado 25 de agosto de 2012.

Colombia. Su columna se llamó «Apolo hits».

En 1974, Alirio Castillo se fue a trabajar a Venezuela con Arturo Vallejo, en la sección Las Cuarenta Calientes, listado de música popular. Su estancia en Venezuela le sirvió para desarrollar ideas en Colombia, a donde volvió el mismo año. De 1974 a 1976, trabajó en la *Revista Antena de Bogotá*, hasta que Discos Tropical de Barranquilla lo contrató como promotor. Trabajó para Fonogram, Philips y Sony Music, a donde llegó en 1990, con el objetivo de manejar el catálogo mexicano. Promocionó la música de Ana Gabriel.⁸²

En 1981, Castillo asumió la Jefatura del Género Latino en Colombia, trabajando para Polygram. Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato, fueron la primera agrupación de música norteña que Alirio Castillo promovió. En 1981, lanzaron en Colombia, un disco de 45 rpm con la canción: «Polvo y olvido». Alirio Castillo vendió 16 copias en toda Colombia, «un total fracaso, pero fue un comienzo en la música norteña, luego vendrían los éxitos».⁸³

En 1992, Alirio Castillo renunció a Sony. En el mismo año, llegó a Bogotá, procedente de Estados Unidos, un amigo de la niñez. Esta persona le propuso hacer promoción de pueblo en pueblo, con el objetivo de consolidar la carrera de Gina, intérprete de música ranchera en Colombia. Gracias a este ejercicio, Alirio Castillo se dio cuenta que en cada región de Colombia, existen intérpretes populares con potencial. Cuando Alirio Castillo puso en marcha a los *Corridos Prohibidos* colombianos, aplicó la misma estrategia. En los pueblos colombianos encontró un se-

⁸² EAC-2009.

⁸³ EAC-2012. Polydor fue una filial de 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 el 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 trasnacional Polygram. En 1998, Polygram fue vendida a Universal Music Group. Desde su fundación (principios del siglo XX), Polydor estuvo constituida por capital de origen alemán. En 1972, la empresa pasó a ser holandesa. Las primeras grabaciones de Lucha Reyes (en Alemania), por ejemplo, fueron en 1927 con Polydor. En la década de 1970, siendo parte de Philips, el sello Polydor respaldó el trabajo discográfico de Los Hermanos Banda de Salamanca, Guanajuato. A principios de la década de 1990, Polygram comenzó a grabar intérpretes de música grupera mexicana como Límite. Discos Polydor, primero como Deutsche Grammophon, y luego como Philips-Polygram (1972), asumió un rol destacado en la grabación y difusión de la música norteña. Entrevista Pavel Granados (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPG-2012.

millero que alimentó su proyecto musical más importante.⁸⁴

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. *Cantina abierta Vol. I*, vendió 6,000 copias. Castillo incluyó «La cruz de marihuana» y «La pista secreta», dos historias de origen sinaloense.⁸⁵ Luego del éxito de *Cantina abierta Vol. I*, Castillo compró los derechos de «La cruz de marihuana» y «La pista secreta», al Grupo Exterminador. Las versiones interpretadas por los oriundos de Abasolo, Guanajuato, se incluyeron en *Corridos Prohibidos Vol. I*, puesto en circulación el 15 de marzo de 1997.⁸⁶

«La cruz de marihuana» es la tragedia más importante de la serie *Corridos Prohibidos*. 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», corrido mexicano, se convirtiera en el himno de los raspachines.⁸⁷

En 1994, un amigo colombiano viajó a México, le preguntó a Castillo qué deseaba 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 marca de un producto musical y ordeno el diseño de un logotipo. Castillo recuerda que en sus viajes a Medellín veía señales de tránsito agujeradas por balas que los traquetos o mafiosos disparaban. La portada del *Corridos Prohibidos Vol. I*, fue diseñada con «elementos que usan los gringos en sus películas, entonces metí explosiones, aviones. Todos los ingredientes del narcotráfico como caballos, avionetas, buenos culos, camionetas, armas y explosiones».⁸⁸ La empresa de Castillo tuvo dos años de bonanza, hasta que en 1999, la piratería inundó Colombia.⁸⁹

En 1998 y 1999, Discos El Dorado de Alessio Espitia puso a la venta

⁸⁴ EAC-2009.

⁸⁵ «La cruz de marihuana» está dedicada a Manuel Salcido Uzeta, narcotraficante mexicano.

⁸⁶ *Ídem*. El personaje de Joaquín Cosío en *El Infierno*, película de Luis Estrada (2010), estelarizada por Damián Alcázar, está inspirado en el sinaloense, Manuel Salcido Uzeta «Cochiloco».

⁸⁷ *Ídem*.

⁸⁸ EAC-2012.

⁸⁹ *Ídem*.

Se buscan Vol. I y 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 Teknorteño. 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 cafetalero que incentivó la grabación de corridos norteños en Colombia.

Antioquia

Desde la década de 1940, Medellín ha sido la capital económica de Colombia. Gracias a su bonanza monetaria (década de 1950), se consolidó la industria discográfica colombiana en Antioquia. Sonolux fue el primer sello discográfico que nació en Medellín (1949).⁹⁰ 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 prohibió la importación de discos argentinos y mexicanos. La medida permitió que la industria del disco en Colombia, naciera.⁹¹

Si bien, algunos 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 la industria colombiana del disco, detonó. La prohibición de importaciones de música procedente de México y Argentina, que impuso la junta militar, dejó el control de la producción de discos a la naciente industria fonográfica colombiana.⁹²

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

⁹⁰ Entrevista Alberto Burgos (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAB-2014.

⁹¹ Entrevista Augusto Arango (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAA-2014.

⁹² Entrevista Oscar Peláez (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EOP-2014.

Antioquia, pasaron de ser distribuidores a productores. Había un mercado dispuesto a seguir consumiendo músicas mexicanas, y al no poder disponer de ella, consecuencia de la prohibición impuesta, los sellos fonográficos antioqueños comenzaron a suplir con artistas nacionales el hueco existente. Así nació la industria colombiana del disco.⁹³

Gracias al nacimiento de la industria discográfica colombiana, en la década de 1950, duetos femeninos de música carrilera como Las Trigueñitas, Las Estrellitas, Las Gaviotas y Las Indianas, pudieron grabar. Las integrantes de estos duetos femeninos no ejecutaban instrumento alguno. Éstas se acompañaban de un conjunto norteño colombianizado (acordeón piano y dos guitarras). Como en esos años era mal visto que los duetos femeninos de música carrilera se presentaran en vivo, sus integrantes permanecieron en el anonimato. En la década de 1970, se volvió común que duetos femeninos de música carrilera, se presentaran en estaderos y fondas camineras de Antioquia (Medellín, Bello, Envigado, Sabaneta).⁹⁴

Si los duetos femeninos de música carrilera comenzaron a mostrarse durante la década de 1970, se debió a los incentivos que recibieron de esmeralderos y narcotraficantes. Si en la década de 1950, sellos discográficos de Medellín fueron responsables de grabar duetos femeninos de música carrilera, en la década de 1970, esmeralderos y narcotraficantes estuvieron detrás de sus presentaciones en vivo. Los duetos femeninos de música carrilera son importantes porque, a través de ellos, la música norteña, comenzó a volverse pública.⁹⁵

En Colombia, existe un consenso respecto a la importancia histórica de Las Hermanitas Calle. En enero del 2014, entrevisté a Fabiola Calle, miembro fundador del multipremiado dueto de música carrilera. Las Hermanitas Calle, como lo detalló el productor de *Corridos Prohibidos*, son trascendentales para explicar los vínculos tejidos entre música norteña, esmeralderos y narcotráfico. Fabiola Calle tuvo la gentileza de prestarme algunos recortes de periódico. Fechado en 1990, un retazo habla de estaderos y plazas de toros:

93 Entrevista Ofelia Peláez (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EOP-2014. Algo similar ocurrió en Chile, 23 años después, con el golpe militar del 11 de septiembre de 1973.

94 Entrevista Fabiola Calle (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFC-2014.

95 *Ídem*.

Aunque su fuerte es la música 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. Fabiola, 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 plazas de toros y 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 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 de tres programas. Ecuador, Venezuela y Estados Unidos, disfrutaban con sus actuaciones. Anoche, en un centro nocturno de la ciudad, recibieron un disco de oro por el éxito en las ventas.⁹⁶

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, siguió con la trompeta a los 18. En el 2005, formalizó ante la Cámara de Comercio de Colombia, a su Banda Norteña. Decidió especializarse en música norteña porque gusta mucho en Colombia, además de afirmar que sueña con llegar a México porque «es el país de los artistas». Al hacer «música que viene de México»,⁹⁷ su intención es poder competir por un lugar en el mercado mexicano. La Banda Norteña es una agrupación que trabaja los jueves por la noche, en el Bar Colón de Medellín y los fines de semana, en fincas antioqueñas.

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

⁹⁶ «Las Hermanitas Calle y su Cuchilla», en *El Colombiano*, Medellín, 20 de diciembre, 1990.

⁹⁷ Entrevista Oscar David (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EOD-2014.

bloques. El primero basado en repertorio acompañado por vihuela, trompeta y requinto; el segundo fue conducido por un bajo quinto y un acordeón piano. En la primera parte, la Banda Norteña cantó música de despecho, y en la segunda, música norteña. La diferencia principal entre la música carrilera y la música de despecho «es que la primera es interpretada por mujeres y la segunda por hombres». ⁹⁸ Las dos están emparentadas con la norteña de origen mexicano.

Es en el Centro Histórico de Medellín, donde se concentran los negocios que albergan presentaciones de grupos norteños. Billares Macarena es otro de los sitios que, de jueves a domingo, ofrece conciertos nocturnos. La Banda Norteña interpreta cumbias, música parrandera, canciones rancheras, boleros y corridos. Hablando de música norteña, el grueso de su repertorio está fundamentado en corridos de Los Tigres del Norte, Los Tucanes de Tijuana, Los Intocables del Norte, Los Bravos del Norte y Los Incomparables de Tijuana. ⁹⁹

Amén de haber trabajado en Santander, Villavicencio, Tunja, Bucaramanga, Cali y Bogotá, la Banda Norteña se ha presentado en Ecuador. En el 2012, la Banda Norteña actuó, al lado de Pipe Bueno, en Ecuador. Al siguiente año fueron contratados por la municipalidad de Puerto Viejo. «Ecuador es un mercado joven y atractivo para los intérpretes de música norteña hecha en Colombia». ¹⁰⁰ Para julio del 2015, la Banda Norteña tiene programada una gira por Florida, Estados Unidos. El sueño de Oscar David es radicarse en México. ¹⁰¹

Conclusiones

Durante la década de 1980, hubo artistas mexicanos como Antonio Aguilar Barraza y Cornelio Reyna Cisneros, que fueron contratados para trabajar en fiestas privadas, realizadas en fincas de Antioquia, Cundinamarca, Santander y El 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 las industrias del narcotráfico y las

⁹⁸ *Ídem.*

⁹⁹ *Ídem.*

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ *Ídem.*

esmeraldas, produjeron.

La historia de la música norteña en Colombia, está ligada con el tráfico de esmeraldas y el narcotráfico. El dinero obtenido de negocios ilícitos, ha sido crucial en la difusión de la música norteña en Colombia. No debe extrañarnos que el corrido de narcotráfico y la música norteña en Colombia, sean la misma cosa. El fenómeno de la droga debe entenderse como un negocio transnacional y a la música norteña como una mercancía cultural asociada con éste.

La migración musical entre México y Colombia, se transformó a mediados de 1970, consecuencia del narcotráfico. Los nexos surgidos entre grupos criminales de México y Colombia, reorientaron la migración de la norteña a Colombia. La presencia de la música norteña en Colombia, a partir de 1970, está relacionada con el narcotráfico sinaloense.

Aunque en las décadas de 1950, 1960, y principios de 1970, figuraron en Antioquia, conjuntos de música norteña integrados por colombianos, su arte estaba destinado al consumo local. La masificación de la música norteña en los Llanos y el Pacífico colombiano, se explica en el auge de los *Corridos Prohibidos* (1997). Los *Corridos Prohibidos* buscaron retratar la historia reciente de Colombia: paramilitares, FARC, esmeralderos y narcotraficantes.¹⁰²

Gracias a Las Hermanitas Calle, «La banda del carro rojo», corrido del duranguense Paulino Vargas Jiménez, marcó el inicio de una nueva época para la música norteña en este país sudamericano. El corrido mexicano se convirtió en el vehículo perfecto para narrar la historia reciente de

¹⁰² «Acabo de regresar de Colombia y me encontré con un gran vacío de información en torno a las circunstancias que rodearon las pláticas entre el gobierno colombiano y los representantes de varias organizaciones guerrilleras, que me llamó la atención. Los mexicanos que estamos muy vinculados a la herencia latinoamericana, deberíamos prestar más atención a lo que allá sucede y no dejarnos deslumbrar por el espejismo del TLCAN. Las pláticas de paz que se iniciaron y continuaron en Tlaxcala y que se suspendieron abruptamente, revisten gran importancia, sobre todo si consideramos que en la región más candente de América Latina (los países centroamericanos) se han dado pasos trascendentales para solidificar la paz. Suena raro que en naciones que podemos pensar tienen mayor solidez e incluso antigüedad como Colombia y Perú, no se avance en el camino de la paz. Las pretensiones de la guerrilla colombiana no son claras, no tienen una mística que pueda definir su lucha como la búsqueda de mejores condiciones para el pueblo, ni como oposición ante un régimen dictatorial. El terrorismo que ha cobrado tantas víctimas entre la gente del pueblo y los procedimientos de secuestros y «préstamos forzosos» para el financiamiento de sus actividades, las hacen impopulares y una amenaza constante para la población civil. El abandono de las áreas rurales con el consiguiente crecimiento de las zonas marginales en las ciudades y la falta de seguridad para los cultivos tradicionales, siguen dañando la economía colombiana». «La paz en Colombia. Conversaciones frustradas», en *Noreste*, Mazatlán, viernes 27 de marzo, 1992.

Colombia. Fue entre los grupos más afectados por la violencia donde la música norteña, encontró mayor aceptación. Los desplazados se focalizan en el sur de Bogotá, espacio compartido por estudios de grabación e intérpretes colombianos de música norteña.¹⁰³

El corrido mexicano comenzó a figurar en la música norteña, desde principios de la década de 1950 (basta revisar los primeros temas que grabaron Los Alegres de Terán, Los Donneños y Los Montañeses del Álamo para constatarlo), seguramente porque el acordeón y el bajo sexto (heredero del bajo quinto que acompañó a los corridistas revolucionarios) son instrumentos con la fuerza necesaria para penetrar en las masas. Pensemos en el acordeón como un instrumento heredero de la revolución industrial del siglo XIX y en el bajo sexto como un instrumento (originario del Bajío mexicano) que se desprende de los cordófonos traídos por árabes y españoles, desde los primeros años de la colonia. Si muchas músicas populares latinoamericanas incorporaron al acordeón, fue porque éste tiene la fuerza para representar a las mayorías. Pensemos en el vallenato colombiano, en el tango argentino, en el merengue dominicano, en la cueca chilena, en el forró brasileño y en la murga uruguaya.

La fortaleza del corrido mexicano contemporáneo, está en sus instrumentos, no en las letras. La lírica de los corridos contemporáneos es endeble, no así el acompañamiento musical. El atractivo de los corridos de narcotráfico que hoy consumen millones de latinoamericanos, está en la manera fresca y envolvente de ejecutar el acordeón y bajo sexto (sus letras son descripciones de momentos y exaltaciones de personajes). La «gomero cultura» no se limita a las letras de los corridos, se extiende a las técnicas de ejecución de los instrumentos, a las vestimentas elegidas para las portadas de los discos y al manejo corporal de los músicos en sus escenarios. Todos sabemos que el corrido mexicano fue convertido en un guiñapo, la cuestión es explicar qué intereses económicos y políticos, hay detrás de este fenómeno sociocultural.

¹⁰³ La corridización de la música norteña tiene que ver con el narcotráfico. La intervención del narcotráfico significó el protagonismo de compositores con virtudes limitadas. El corrido mexicano perdió calidad lírica.

Capítulo 4

BOLIVIA

Para estudiar a la música norteña mexicana en Bolivia, es necesario comprender la segregación racial que existe en esta nación latinoamericana. La cotidianeidad boliviana está dividida en *collas* y *cambas*. Colla se desprende del nombre que usaban los Incas para nombrar a la gente de su imperio (Collao/Collasuyo); es un término que cataloga a las personas como «indios». Camba se aplica a los descendientes de europeos; significa peón de hacienda, capataz de españoles. Los collas son los indígenas y los cambas los mestizos. Ambos términos son peyorativos, y desde que Juan Evo Morales Ayma, asumió la presidencia de la república de Bolivia, en 2005, su uso se considera altamente ofensivo, racista y discriminatorio.¹

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. Los cambas pueblan el oriente boliviano y tienen a Brasil como frontera. El nacionalismo musical boliviano emergió en los Andes. El epicentro de las músicas mexicanas está en la zona cambia. «En la región andina no encontrarás ranchos, ni cactus; en los Andes todo es frío y sin vegetación».²

¹ La élite criolla está arraigada a las estructuras tradicionales del Estado, para quienes la población indígena no cuenta. Se pretende imponer una visión homogénea de la nación boliviana, en términos étnicos. Makaran, Goya, *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, México, UNAM, 2011, p.13.

Juan Evo Morales Ayma, es el primer presidente aymara. *Ídem*.

² Entrevista Eusebio Arteaga (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EEA-2012.

La asimilación de las músicas mexicanas en la región cambia, no cancela el disfrute de los collas de Occidente.

Santa Cruz pertenece al oriente boliviano (territorio cambia). Las músicas mexicanas son consumidas por cambas bolivianos. Santa Cruz se divide en 15 provincias (Vallegrande, Florida y Caballero), conocidas como Valles Cruceños. Los nacidos en Vallegrande se creen descendientes de los aztecas porque «hubo mexicanos que se quedaron a vivir entre nosotros. Cuando Vallegrande era importante, mineros mexicanos se establecieron en Bolivia».³ Santa Cruz es la capital económica y Vallegrande la matriz cultural del oriente boliviano.

El trabajo de campo con el que pude construir estas cuartillas, se desprende de una estancia de investigación en la región cambia 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 las músicas mexicanas en Bolivia. Por Siles me enteré que aunque el vallegrandino vive en la región cambia, se reconoce como cruceño. Las músicas mexicanas son de los cambas y vallegrandinos. Topográficamente, Vallegrande es la zona alta y Santa Cruz la región baja del oriente boliviano (también llamado Grigotá).⁴

Colonialismo interno

El *colonialismo interno* surgió como un intento para explicar el abuso a los grupos étnicos americanos.⁵ Tiene que ver con la opresión étnica y la discriminación racial capitalista.⁶ Explica la sujeción social de grupos étnicos, en un mismo territorio, por parte de la población mestiza.⁷ El *colonialismo interno* está hermanado con la *teoría de la dependencia*, pues la explotación étnica, siempre se genera del centro a la periferia.⁸ El *colonialismo interno* es una teoría retomada del escenario internacional, aplicada al estudio de realidades intranacionales (tiene que ver con

3 *Ídem*.

4 México y Argentina son los referentes sonoros extranjeros en Bolivia.

5 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, p.8.

6 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, p.783.

7 *Ibid*, p.786.

8 Morse, 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.

el despojo capitalista).⁹ Las ciudades son puntos de dominación colonial que someten al resto, a una satelización y explotación. Esto ocurre debido a la concentración de inversiones en las metrópolis nacionales y al control político de las regiones satélites».¹⁰

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 mediatizados¹¹ ciudadanos del oriente boliviano, miran a México, a través de la estandarización¹² cultural 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, los bolivianos han tenido posibilidad de acceder a un contenido cultural mercantilizado, que no requiere de mucha instrucción académica para ser asimilado.¹³ Sabemos que los contenidos divulgados por los medios masivos de comunicación, responden a una estrategia integracionista de mercados.¹⁴ Se trata de hacer digerible (vendible) la cultura; ésta debe entretener y divertir 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. 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. Al analizar los resultados de la estancia de investigación, concluí que la música norteña en Bolivia, así como el mariachi nacionalista (el que incorporó a la trompeta como instrumento-símbolo), pertenece a los cambas, es decir, a los 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 Colombia, donde las músicas mexicanas están asociadas con regiones, económicamente, periféricas.

Los cambas eligieron a las músicas mexicanas para que los represen-

⁹ *Ibid*, p.74.

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ Habermas, Jürgen, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, p.207.

¹² *Ibid*, p.194.

¹³ *Ídem*.

¹⁴ *Ibid*, p.203.

ten, seguramente porque en las músicas andinas bolivianas predomina lo indígena (valores contrarios a sus intereses existenciales).¹⁵ 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 encarna las aspiraciones existenciales de Latinoamérica. Las élites bolivianas anhelan vivir en México, no en Europa, ni en los Estados Unidos.

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 1943.¹⁶ La 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». ¹⁷ Los orígenes del cine mexicano en Bolivia, tienen que ver con el divertimento de obreros. La carretera que conectó al oriente con el occidente boliviano, fue el detonante económico que masificó al cine mexicano en el país altiplánico.¹⁸

¹⁵ Las bases del nacionalismo boliviano están en el gobierno de Germán Busch (13 de julio de 1937-23 de agosto de 1939).

¹⁶ En 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 encargada de la obra, era de capital estadounidense. El proyecto culminó en 1957. La *Bolivian Gulf Company* fue nacionalizada en 1969. Fuente: http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html. Acceso 2 de octubre del 2014.

¹⁷ Entrevista Pedro Vargas (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPV-2012.

¹⁸ La construcción de vías de comunicación en Bolivia, se enmarca en la Segunda Guerra Mundial. En el Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Guanajuato, México, localicé la siguiente información:

«El desarrollo de las líneas aéreas de transporte de Bolivia está tomando un mayor auge, ya que es imperativo, ampliar las líneas de comunicación entre las altas regiones de los andes y las ricas zonas del norte y del este, productoras de caucho y comestibles, de los cuales hay mucha demanda con motivo de la guerra. Como los centros industriales de Bolivia están casi todos situados en el famoso altiplano y el país no cuenta con puertos marítimos, el transporte aéreo se adapta mejor que ningún otro a las necesidades de esta nación substituyendo al ferrocarril y carreteras. Actualmente, las minas de Bolivia producen estaño, tungsteno y otros minerales necesarios para la maquinaria

No sólo cine y músicas mexicanas se propagaron en Bolivia, 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*, una firma de capital estadounidense. Como es natural, el bienestar económico que generó la construcción de la carretera Santa Cruz-Cochabamba,¹⁹ incentivó migraciones.

En 1960, como lo explicó Lucio Arteaga Cabrera, el cine mexicano viajó por la ruralidad boliviana a través de carros parlantes. Las películas mexicanas se proyectaron en plazas de pueblos, con el apoyo de

bélica de las Naciones Unidas. Además, los valles del noreste de Bolivia participan también en el desarrollo de la producción de caucho en la vasta hoya del Amazonas. El transporte aéreo juega un papel importante en la coordinación de todas las tareas de guerra y se encarga de llevar alimentos desde los valles hasta los centros industriales de la cordillera. Las facilidades de transporte aéreo de Bolivia están siendo extensamente mejoradas para poder atender la creciente demanda. Informes de prensa llegados de La Paz, capital de Bolivia, revelan que el programa exige la construcción de nuevos aeropuertos y la expansión de los ya existentes, de nuevas pistas y otras facilidades aéreas. Cuando se terminen estas construcciones, los centros bolivianos de La Paz, Oruro, Santa Cruz y Cochabamba, estarían efectivamente conectados con los valles productores de alimentos y con las zonas caucheras del Amazonas por una verdadera red de líneas aéreas. Ya se ha empezado la construcción de un moderno aeropuerto en Cochabamba. Este aeropuerto diseñado con miras a que llegue a ser uno de los más completos del continente sudamericano, contará con amplias y modernas pistas; almacenes subterráneos para combustibles; instalaciones meteorológicas y de radio, alumbrado moderno nocturno y hospedaje para los viajeros. Ya están preparando los terrenos en La Paz, Oruro, Uyuni y Santa Cruz. Se piensa ampliar también el aeropuerto de Guayaramerín, a orillas del río Mamoré, que es el terminal de la famosa línea ferroviaria Madeira-Mamoré, que va hasta la frontera con el Brasil. Tendrá una importancia enorme porque conectará a Bolivia con la pequeña línea de ferrocarril que atraviesa el corazón de los bajos valles caucheros de Bolivia y que termina en el punto desde donde es ya navegable el río Madeira, tributario del Amazonas». «El transporte en Bolivia por la vía aérea», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 17 de marzo de 1943.

¹⁹ «Fue en 1955, que se inauguró la carretera Cochabamba-Santa Cruz, eje de la articulación actual entre La Paz-Cochabamba-Santa Cruz. Socialmente, la carretera pretendía borrar la imagen del indio y convertirlo en campesino, en ciudadano». Rico Monge, Sergio, «Cambios y continuidades en la Bolivia indígena», en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran, coordinadora, México, UNAM, 2011, p.108.

La construcción de la carretera se dio en el marco de la Revolución boliviana de 1952, popularmente conocida como Revolución Nacional. Ésta inició el 9 de abril de 1952 y terminó el 4 de noviembre de 1964, con el golpe de Estado, ejecutado por el General René Barrientos, presidente de la junta militar. La dictadura militar boliviana inició en 1964 y culminó en 1982. Durante 12 años (1952-1964), gobernó el Movimiento Nacionalista Revolucionario. *Ídem*.

carretas y mantas blancas. Estas proyecciones eran los viernes, sábados y domingos por la noche. La aceptación del cine mexicano también se explica en las semejanzas del paisaje vallegrandino y el difundido por el cine mexicano. Si Bolivia tiene a Vallegrande, Colombia presume a Corrales y Chile a Til Til.²⁰ Es un problema de construcción de imaginarios que encontró en el discurso cinematográfico mexicano, su eje.

La realidad rural latinoamericana fue retratada por el cine mexicano del siglo XX. En la actualidad, telenovelas producidas por Televisa, TV Azteca, HBO Latino y Univisión de Miami, han ocupado espacios que el cine mexicano dejó vacantes en Bolivia. No en la misma proporción, ni con la misma calidad artística, pero las telenovelas²¹ siguen difundiendo a las músicas mexicanas. Hoy, además de la televisión comercial, películas del «renovado cine mexicano»,²² se comercializan a través de la

²⁰ Mientras cumplía con mi estancia de investigación en Bolivia, los periódicos de Santa Cruz registraron la habilitación del Jardín de Cactus en Caballero. Se trata de un área protegida. 21,625 hectáreas en comunidades de la provincia Caballero (valles cruceños).

²¹ En julio del 2015, *El País*, publicó una nota que explica el interés de croatas, serbias, griegas y eslovacas, por aprender español. Es en el éxito de las telenovelas latinoamericanas donde se explica el fenómeno. Evocan a Cassandra, «el culebrón más seguido por todo el planeta (128 países), que durante la Guerra de los Balcanes propiciaba treguas porque nadie quería perderse las malandanzas de aquella indomable gitana enamorada de un pituco relamido». Disponible en: http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908_698478.html?id_externo_rsoc=FB_CM. Acceso: 24 de julio del 2015.

²² En 1992, la prensa mexicana comenzó a referirse a proyectos cinematográficos auspiciados por instituciones gubernamentales como IMCINE, bajo el término de «renovado cine mexicano». El «renovado cine mexicano» se caracterizó por ofrecer una crítica de la sociedad mexicana.

«Impresionante y tumultuoso fue el éxito de Frida, el sábado pasado en el Cine Club del Teatro Ángela Peralta. Decenas de personas se quedaron fuera al no haber en el pequeño auditorio donde se presentó la mencionada película, por lo que Frida regresa al cine comercial. El discutido film de Paul Leduc, protagonizado por Ofelia Medina y ganadora al mejor film en el Festival de La Habana, Cuba, y del premio a la mejor actriz, se repone en plaza La Concordia. La vida de Frida Khalo, apasiona al público mexicano, que ha hecho un éxito de este film abundante en imágenes con ausencia de diálogos; se trata de que por medio de imágenes, se repasen momentos intensos de la vida de la pintora esposa de Diego Rivera. Frida es protagonizada por Ofelia Medina, Ernesto Gómez Cruz y Salvador Sánchez». «Ofelia Medina es Frida», en *Noreste*, Mazatlán, 2 de febrero, 1990. Pueblo de madera, otra de las cintas que pertenecen al «renovado cine mexicano», ha acumulado comentarios favorables por su calidad. Es una producción de Conacine Dos y Televisión Española, dirigida por Antonio de la Riva, con fotografía de Leoncio Villarias. El filme hace lucir maravillosos paisajes campiranos. La historia se ubica en la década de 1960, en una población de madereros en San Miguel de las Cruces, Durango, en la intrincada Sierra Madre. Pueblo de madera, con Mario Almada, Gabriela Roel, Angélica Aragón, Alonso Echanove y José Carlos Ruiz, forma parte del «renovado cine mexicano». «Pueblo de madera. Otro triunfo del renovado cine mexicano», en *Noreste*, Mazatlán, martes 4 de febrero, 1992.

«Valentín Trujillo parece haber comprendido que terminó la época de hacer un cine comercial cuyas posibilidades ante la inminente firma del Tratado de Libre Comercio, no será nada rentable,

por lo que ahora une su capacidad económica al talento de Vicente Leñero, para llevar a la pantalla Amor que mata. Amor que mata fue escrito por Vicente Leñero, tras una investigación entre personas que adquirieron el SIDA. La película es una coproducción de Cinematográfica Sol y Televisión. Trujillo está dispuesto a continuar por el sendero del éxito, tras el triunfo conseguido con Rojo Amanecer, a nivel internacional. La Tarea, «comedia sexual mexicana», con María Rojo y José Alonso, es otra cinta que se inscribe en el mismo movimiento». «Valentín Trujillo imprime nuevo giro a sus producciones cinematográficas», en *Noreste*, Mazatlán, jueves 2 de abril, 1992.

«Otra cinta del renovado cine mexicano es Morir el Golfo, dirigida por Alejandro Pelayo, y protagonizada por Blanca Guerra, Enrique Rocha y Alejandro Parodi. Sin censura, el cine mexicano hace crítica a nuestro gobierno, dejando ver los problemas por la lucha de tierras, que involucran hasta un presidente municipal. Por su calidad, Morir en el Golfo, obtuvo el segundo coral del Festival de La Habana, Cuba. Se anuncia Frida con Ofelia Medina, ganadora de 8 Arieles». «Morir en el Golfo. Otra cinta del renovado cine mexicano», en *Noreste*, Mazatlán, sábado 4 de abril, 1992.

«El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), informó que durante el primer trimestre de 1992, vendió los derechos para el extranjero de filmes como Sólo con tu pareja, La mujer de Benjamín, Danzón, Cabeza de vaca y Mi querido Tom Mix. Voceros del instituto señalaron que la colocación de los títulos se hará en algunas naciones sudamericanas, así como en Europa. IMCINE aceptó que en 1991, no pudo colocar ningún filme en América Latina, sin embargo tras la reunión de la conferencia de autoridades cinematográficas de Iberoamérica, celebrada en Cartagena de Indias, el pasado marzo, Argentina, Uruguay, Colombia y Costa Rica, han entrado negociaciones para adquirir un número mayor de producciones. En el caso de Europa, la venta de derechos de La mujer de Benjamín, Danzón, Cabeza de Vaca y Sólo con tu pareja, se hizo en magníficos términos a Suecia, Dinamarca, Finlandia, Noruega, Bélgica, Francia, Holanda y Luxemburgo. La estrategia de distribución y comercialización de IMCINE para el presente año, contempla la inminente presencia de lo más reciente de las realizaciones mexicanas en los mercados internacionales; además de su exhibición en Cannes y San Sebastián. Asimismo, en febrero se estuvo en Berlín, pero sólo se llevaron a cabo compromisos de palabra, mientras que en el América Film Marketing de Los Ángeles, se establecieron diversos compromisos que reanudarán la venta de derechos para salas cinematográficas, TV vía cable y otros medios». «Vende IMCINE los derechos de cinco películas al extranjero», *Noreste*, Mazatlán, 10 de abril, 1992.

«Los pronunciamientos del Presidente Echeverría en la ceremonia de entrega de los Arieles, comienzan a ser una realidad concreta. Antier fue aprobado el plan mínimo de acción inmediata, mediante el cual se favorece la participación de los trabajadores en esta industria. Desde luego, los productores particulares podrán seguir dedicados libremente a su actividad, pero con sus propios recursos.

Este es un paso de indudable trascendencia, dada la importancia del cine como medio de difusión. Por lo mismo significa un extraordinario compromiso para el Estado, pues en lo sucesivo corresponde a él, en colaboración con los trabajadores cinematográficos, cambiar la imagen negativa que se ha creado el cine mexicano.

El plan mínimo da los lineamientos básicos para que se lleve a cabo un cine de alta calidad, con temática y enfoque, nuevos requisitos indispensables para que cumpla su finalidad: divertir y educar. Será difícil, pero no imposible, elevar el gusto de las grandes masas. Podrá ser superado este obstáculo con recursos y talento.

Ambas cosas están previstas en el plan, de acuerdo con la información dada a conocer por los licenciados Mario Moya Palencia y Rodolfo Echeverría, Hiram García Borja y Mario Ramón Beteta. Las películas con las que se inicia esta nueva etapa del cine mexicano, demuestran que existen en el país elementos capacitados para afrontar con responsabilidad tremendo compromiso. De ahí que todos los sectores sociales vean con beneplácito que el primer mandatario haya tomado la determinación de que el cine lo realicen los propios trabajadores». «Renace el cine mexicano», en

piratería y las plataformas digitales.²³

La fuerza de la cultura mexicana en los valles cruceños, se explica en la autoexclusión del proyecto nacionalista de 1950.²⁴ En esa década, el Estado boliviano buscó construir una identidad nacional en estricta relación con los andes.²⁵ El oriente boliviano se negó a participar del nacionalismo indígena que se levantaba; en su lugar abrazó a las músicas mexicanas que llegaron con el cine. En la década de 1980, la música boliviana fue re-promovida sin éxito, en el oriente.²⁶ La intención del Estado era que Santa Cruz asumiera una identidad andina, pero no fue posible por lo armonizado que están los bolivianos de la región oriental, con México. Lucio Arteaga, locutor de Radio Yaguari, condensa este sentimiento: «en las escuelas se promueve la música boliviana, pero cuando llegas a tu casa, escuchas solamente músicas mexicanas».²⁷

Flavio Barbosa de la Puente, reflexionó sobre el proyecto nacionalista altioplánico:

La escuela no significaba la extracción o eliminación de la matriz cultural del indio, sino un proceso de reajuste en el marco de lo nacional. Se trataba de un discurso generado en un proyecto educativo que se venía tejiendo desde la década de 1930 y que había encontrado un contexto favorable para su desarrollo en la posguerra del Chaco y en la presidencia de Germán Busch. La destrucción del modelo educativo anterior

El Sol de Irapuato, Irapuato, sábado 10 de mayo, 1975.

²³ Recuerdo haber comprado *La Estampa del Escorpión*, el domingo 6 de diciembre del 2012, en uno de los corredores del mercado de Samaipata. Filme protagonizado por Los Huracanes del Norte.

²⁴ Entrevista Lucio Arteaga (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ELA-2012.

Los detonantes históricos que motivaron el surgimiento del nacionalismo musical boliviano fueron la Guerra del Pacífico contra Chile (1879-1883) y La Guerra del Chaco contra Paraguay (1932-1935). Bolivia perdió su salida al mar contra Chile y se vio mermada en territorio limítrofe con Paraguay. El país altioplánico fue el gran perdedor en estas dos guerras. Entrevista Mateo Barrientos Vergara (2016), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMBV-2016.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ídem*.

²⁷ *Ídem*. El gran proyecto nacionalista boliviano, se desarrolló de 1952 a 1964, años en los que gobernó el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR).

En Bolivia, el término «folclor» causa orgullo. El folclor es materia de formación cívica. En Bolivia, no solo se escucha, también se baila el folclor. Para ser valorada, la música folclórica necesitaba aproximarse a otros estándares. En el carnaval la música y la danza son importantes.

El Ballet Folclórico de Bolivia tuvo éxito entre 1940 y 1950.

En 1960 apareció el Centro Cultural Peña Nayla, inspirado en las carpas chilenas de 1950, como la de los Parra (Violeta y Nicanor). Por este foro desfilaron artistas populares bolivianos de la época.

En la década de 1960, la televisión promovió el folclor boliviano. EMBV-2016.

significó desplazar la matriz cultural indígena e implementar un modelo de indigenismo, cuya estructura se fundamentó en una de corte liberal occidental, en pocas palabras, bolivianizar al indio. Si en la lectura anterior se intentaba embonar lo local con lo nacional, lo que pretende el nuevo modelo indigenista es trastocar la matriz cultural y política de lo local para ajustar al modelo liberal e insertarla en lo nacional. Se trata de una forma de ciudadanía que subordina las formas e intereses de lo local y pone en primer término una construcción específica de «lo nacional», en la que, evidentemente, se privilegia la construcción del Estado sobre la comunidad y no al revés. Desde el indigenismo que se expresó en América Latina, serán tres puntos los que se van a plantear en el período de 1952 a 1964: la educación, la aculturación y el paradigma del desarrollo comunitario. Se desprende la idea de un programa implícito perseguido por el nacionalismo revolucionario. Incorpora a la lógica del progreso a la población boliviana y la industrialización, y para ellos, es necesario desindianizar para campenizar. Ahí donde se dio el proceso de resistencia cultural y las instituciones comunitarias mantuvieron su autonomía, se tildó el programa indigenista de fracaso y los habitantes de personas que tienden más a descansar que a trabajar. Luego, durante la dictadura, existió un período de indigenismo que inició en 1964 y terminó en 1970. Se trató de un proceso de construcción de lo nacional, manejado por el Estado. La dictadura militar, mediante grupos de trabajo e investigación, se dio a la tarea de realizar una radiografía social de las comunidades bolivianas, a fin de entender el estado político de las mismas, evidenciando la estrecha vinculación que entre saber y poder estatal, se tejió en este período. Regiones como Beni y Albeccia, no participaron del proceso del 52, por aislamiento geográfico.²⁸

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.²⁹ Los habitantes de los valles cruceños emigraron a Santa Cruz

²⁸ Barbosa, Flavio, «Lo que América indígena nos dejó. Una revisión del indigenismo interamericano para Bolivia, 1940-1970», en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran, coordinadora, México, UNAM, 2011, pp.25-41.

La Guerra del Chaco se libró entre Paraguay y Bolivia, del 9 de septiembre de 1932 al 12 de junio de 1935. Conflictos bélicos como la pérdida del litoral, del Acre y del Chaco, fueron ocasionados por la disputa de recursos naturales como el guano, salitre, caucho y petróleo.

²⁹ «Desde el siglo XIX, tanto en Colombia como en otros países de América Latina y como un efecto de la revolución industrial, se produce un fenómeno de alteración gradual de la relación campo-ciudad debido a la migración, cada vez más amplia e irreversible, de las poblaciones que llegan a ocupar y a extender los espacios de habitación de las ciudades». Azula, María del Pilar,

de la Sierra buscando incentivos laborales.³⁰ Vallegrande 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»,³¹ dijo Tiburcio Ramírez, taxista que me transportó de Samaipata a Vallegrande, durante mi estancia en el país altiplánico.

Comunicadores

Arteaga Farell

Daniel Arteaga Farell, radialista de Santa Cruz, destacó en la difusión y promoción de las músicas mexicanas en Bolivia, desde 1956, cuando fundó Radio Grigotá AM. En su palmarés, está el haber creado, en la década de 1960, dos cines en Santa Cruz, imaginados y ejecutados para proyectar filmes mexicanos. Gracias a la labor de Daniel Arteaga Farell, artistas mexicanos como Miguel Aceves Mejía, Álvaro Zermeño, Pepe Infante, Jorge Valente y el protagonista de la radionovela Chucho el roto, trabajaron en el auditorio de Radio Grigotá AM. Daniel Eusebio Arteaga Barba rememora aquella tarde de 1968 cuando «Miguel Aceves Mejía hizo su entrada a Santa Cruz, montando un caballo blanco que fue traído desde México».³²

Daniel Arteaga Farell fue el primero en difundir 24 horas inintermitidas 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 retomado por Percy Velásquez Cacique, productor

Canción andina colombiana en duetos, Bogotá, Universidad de los Andes, 2011, p.1.

³⁰ Los 50's fue una época que coincidió con el auge de los flujos migratorios del campo a la ciudad.

³¹ Entrevista Tiburcio Ramírez (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ETR-2012.

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». Esto situaría la presencia cultural mexicana en terrenos del catolicismo. Entrevista Fernando Aguilar (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFA-2012.

³² Entrevista Eusebio Arteaga (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EEA-2012.

y conductor del espacio televisivo: El Tequilazo. Éste transmite por los canales 11, 15, 18 y 57 de Santa Cruz. Al ser un programa de humor, Velázquez Cacique promueve concursos que buscan encontrar dobles de Vicente Fernández, José Alfredo Jiménez, Antonio Aguilar, Los Tigres del Norte, Grupo Bryndis y Bronco. «La idea es demostrar que hablamos el mismo idioma que los mexicanos, que tenemos el mismo acento, que físicamente somos parecidos, que creemos en Lupita, y que aunque guaraníes, tenemos mucho de aztecas».³³

Javier Siles Valladares

Javier Siles Valladares nació el 16 de junio de 1977, en Samaipata, Bolivia. Hijo de padre cochabambino y madre valluna, comenzó a transitar los senderos de la comunicación en 1996, cuando se integró como locutor de Radio Grigotá. Permaneció tres años al frente del espacio: Música del acervo popular mexicano.³⁴ Desde 2004, año de su inauguración, Siles Valladares es responsable de la programación de Radio del Fuerte, en Samaipata. Para cumplir con su trabajo se apoya en internet, piratería y coleccionistas bolivianos de músicas mexicanas.³⁵

Javier Siles Valladares expresó que su amor por las músicas mexicanas es herencia de sus padres, quienes acostumbran sintonizar canciones mexicanas. El fervor de Siles Valladares por México es tanto, que incluso, da seguimiento a las peleas de box donde compiten mexicanos. «Jamás se me olvidará la noche de diciembre 2012, cuando Juan Manuel Márquez noqueó a Manny Pacquiao».³⁶ En la adolescencia, Valladares se juntaba con vecinos a escuchar música de Los Panchos y Los Temerarios interpretando a Vicente Fernández.

³³ Entrevista Percy Velázquez (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPV-2012.

³⁴ La primera radio que existió en Samaipata se llamó Florida (onda corta). Ideada por Lorgio Camacho y Andrés Coronado. Radio Florida fue importante en la década de 1980. Entrevista Javier Siles (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJS-2012.

³⁵ *Ídem.*

³⁶ *Ídem.*

Percy Velázquez Cacique

Es el titular del Tequilazo, programa transmitido por Radio La Tremenda de Santa Cruz. Tras 20 años produciendo y conduciendo, Percy Velázquez recordó 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 y fue transmitido por Radio Horizonte. Luego, al ser invitado por La Tremenda, en 1995, se vio obligado a cambiar el nombre del 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», también apodado «El gordo Mata».³⁷

Afirmó que las músicas mexicanas son comerciales (rentables) y que México es un creador de artistas.³⁸ El éxito de los programas radiofónicos sobre músicas mexicanas es tanto, que muchos de sus locutores imitan el acento mexicano, «porque entre más originales, más prestigiosos».³⁹ Las músicas mexicanas en Bolivia, son altamente lucrativas, circunstancia que lleva el fenómeno a un plano comercial, lejos de lo emotivo, romántico y pasional.

La competencia por el auditorio también se libra en la rapidez con la que los productores y locutores se allegan novedades musicales generadas en México. Los más beneficiados son propuestas como Los Tigres del Norte, Bronco y Los Temerarios. «El boliviano gusta de la música suave como las románticas gruperas».⁴⁰ Para estar al día con las músicas mexicanas, el internet es fundamental, así como los viajes de bolivianos a México.⁴¹

La mayor dificultad ha venido cuando comunicadores como Velázquez Cacique tratan de producir especiales televisivos sobre músicas mexicanas. Ni con el financiamiento de la distribuidora José Cuervo de Santa Cruz, han podido echar a andar sus proyectos.⁴² En su desesperación, llegaron a grabar presentaciones de artistas mexicanos que transi-

³⁷ EPV-2012.

³⁸ *Ídem*.

³⁹ ETR-2012.

⁴⁰ Entrevista Fernanda Martínez (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFM-2012.

⁴¹ EPV-2012.

⁴² EFM-2012.

tan por Sábado Gigante de «Don Francisco» (Mario Luis Kreutzberger Blumenfeld). «Las personas que siguen nuestros programas demandan videos porque responden a una generación marcada por las telenovelas mexicanas y por charros como Vicente, Alejandro y Pedro Fernández».⁴³

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 Grigotá FM. Radio Grigotá AM inició transmisiones el 16 de junio de 1956. Desde entonces, y hasta la década de 1980, amplitud modulada estuvo diseñada para transmitir noticias, espacios hablados y bastante publicidad; mientras que la frecuencia modulada (FM) era un espacio musical, con publicidad mínima transmitida.⁴⁴ AM fue importante porque, durante la década de 1960, hizo llegar la música mexicana a Finlandia, Suecia, Islandia y Francia (su espectro radial no estaba saturado como en la actualidad).⁴⁵ Arteaga Barba supo de los escuchas europeos, gracias a cartas recibidas.

AM se dividía en onda media y corta, la primera ofrecía cobertura local y la segunda brindaba revestimiento internacional. La onda corta enviaba mensajes a comunidades alejadas de Santa Cruz de la Sierra. La radio comunicó decesos, discursos presidenciales y desastres naturales. Desde sus inicios, y con la ayuda de técnicos estadounidenses, Grigotá AM difundió músicas mexicanas. «La canción que inauguró Radio Grigotá fue mexicana. México posee algo que las otras músicas no tienen. Las historias mexicanas también son bolivianas».⁴⁶

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, esta familia viajó a La Paz, con el objetivo de comprar discos

43 EPV-2012.

44 EEA-2012. AM tiene una modulación vertical y FM horizontal.

Los primeros locutores de Grigota FM fueron Roger Otero y Daniel Córdova.

45 *Ídem*.

46 *Ídem*. 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. A los 13 años de edad, Chevo Arteaga trabajaba como locutor de avisos publicitarios. Fue presidente de la Asociación Boliviana de Radiodifusoras.

de músicas mexicanas que reprodujeron en sus espacios radiofónicos. La dinámica cambió en 1970, año de su primer viaje a México. Una vez en la Ciudad de México, se hospedaron cerca de Garibaldi y compraron sombreros, trajes e instrumentos musicales, que luego usaron en sus programas radiofónicos de concurso.⁴⁷

Los Arteaga conocieron a la familia Azcárraga y a productores mexicanos. Eusebio Arteaga Barba adquirió los derechos de las radionovelas Kalimán, Infierno verde y Chucho el roto. Los Arteaga integraron, con músicos militares, el Mariachi Nacional Azteca (hoy Mariachi Santa Cruz) y el Mariachi Camba de Mario Alpire Suárez, en 1971. Gracias a los Arteaga, hoy existe La Plaza del Mariachi en el primer anillo vial de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia.⁴⁸

Grigotá transmite De siete a nueve y Amanecer ranchero, programas especializados en la difusión de músicas mexicanas. En Grigotá se toca todo tipo de música mexicana (antigua y moderna).⁴⁹ Los Arteaga han dado cabida a la música hecha por evangélicos mexicanos, sobre todo a la producida por el sello *Garden Music*. La difusión de música cristiana mexicana en el oriente boliviano, es un fenómeno que debería estudiarse en un futuro académico cercano.

El futuro de Grigotá es incierto. En 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. «Juan Evo Morales Ayma piensa que indígenas y campesinos deben controlar la radio boliviana».⁵⁰ Daniela Arteaga Barba quiere posicionar a su empresa en la internet.⁵¹

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

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ *Ídem.*

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ *Ídem.*

para Radio Yaguari de Vallegrande, la más antigua de los valles cruceños. Fundada por el señor Polo Arteaga, en 1963, Radio Yaguari pertenece a la Cooperativa Agropecuaria de Vallegrande. México «es una nación con más historia», por eso su influencia en Bolivia, sostuvo Arteaga.⁵² Es durante época de carnaval,⁵³ cuando mejor se estudia la presencia de las músicas mexicanas en la nación altiplánica. Desde la década de 1980, la música vallegrandina-boliviana le brindó un rol protagónico a la trompeta mariachera-mexicana, hecho que corrobora la importancia de México en Bolivia.

La de 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 Arteaga Cabrera se expresa de manera desahogada sobre México, es porque se asume como cambia, lo que implica un distanciamiento de la cosmovisión indígena. Las opiniones vertidas por Arteaga Cabrera, debemos tomarlas como subjetivas y emocionales.⁵⁴

Los intérpretes

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 los valles cruceños, región asociada al país azteca, consecuencia del parecido de sus paisajes con los mostrados por el cine mexicano del siglo XX.⁵⁵ El líder de México Chico afirmó que habitantes de los valles cruceños escuchan músicas mexicanas desde pequeños, razón por la cual, es considerada parte de su cultura.⁵⁶ Aunque México Chico inició en 1993 con Gonzalo Soto, Antonio Rosales y Pedro Vargas, grabó su primer disco hasta 1999. Pedro Vargas se ocupa de seleccionar el repertorio a

⁵² *Ídem.*

⁵³ Carnaval está lleno de turistas, alcohol, fiestas y músicas mexicanas. Las músicas mexicanas son un ingrediente que divierte y entretiene.

⁵⁴ EJS-2012.

⁵⁵ EPV-2012.

⁵⁶ *Ídem.*

interpretar, y con 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 se piensa, está llena de cortes y figuras melódicas».⁵⁷

La enunciación de Pedro Vargas sobre las músicas mexicanas es general y esquemática. México Chico es una agrupación que interpreta rancheras y corridos. Cuando el entrevistado habla de cortes y figuras melódicas, está pensando en géneros mediatizados que conoció gracias al cine mexicano, y que luego continuó disfrutando con la ayuda de Televisa, sus ramificaciones y asociados comerciales. El universo de las músicas mexicanas en el país altiplánico, se restringe a géneros divulgados por los medios masivos de comunicación.

Radionovelas

Desde la década de 1960, y hasta principios de 1990, radionovelas mexicanas disfrutaron de éxito en el oriente boliviano. Producciones como *Kalimán*, *Chucho el roto* y *Porfirio Cadena*, se volvieron populares con el respaldo de Grigotá y Radio Yaguari. Las radionovelas mexicanas llegaron a La Paz (1950), cuando la XEFB de Monterrey produjo *El resucitado* de Humberto Calderón, *Los Garza González* y *El escándalo*, con el patrocinio de Refrescos Bimbo y Leche de Magnesia Philips.⁵⁸ La XET sumó creaciones como *La hipócrita* y *El secreto de la solterona*, producciones de Rosendo Ocañas «El vate». Éstas fueron sonorizadas por Rogelio González Treviño y protagonizadas por el cuadro escénico de la XET de Monterrey.⁵⁹

Las radionovelas exportaron a México. *La mucura*, *Madre mía* y *La morrocotuda*, «una serie de programas rancheros, con música de acordeón, huarachazo y polvadera»,⁶⁰ fueron radionovelas mexicanas difundidas en Bolivia. Éstas se crearon en la XET de Monterrey. Otras consideradas por su escritor, rurales o rancheras, fueron *Tres hombres malos* y *Eufemia*, «una historia donde un rancho terco zapatea por el amor

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ *El Norte*, Monterrey, domingo 1 de enero, 1950.

⁵⁹ *El Norte*, Monterrey, sábado 7 de enero, 1950.

⁶⁰ *El Norte*, Monterrey, domingo 7 de mayo, 1950.

de una rancherita». ⁶¹

La industria del entretenimiento mexicano ha dejado huella en América Latina. ⁶² Las radionovelas forman parte de ese conglomerado cultural que ha hecho de México, una de las naciones latinoamericanas más influyentes. Las radionovelas se unen al discurso cinematográfico y a las telenovelas. Las músicas mexicanas no sólo viajaron en pastas y acetatos, también lo hicieron montadas en radionovelas y telenovelas. ⁶³ Producciones como *Porfirio Cadena* (El ojo de vidrio) tuvieron en la música norteña, un aliado. «Eran propuestas que reflejaban problemas de la época como la ruralidad, el bandidaje y el machismo». ⁶⁴

Cotidianidad

La visión que radiodifusores cambas y vallegrandinos, tienen sobre las músicas mexicanas, es amplia e incluyente. Entre 1 y 4 p.m., frecuencias radiofónicas de Santa Cruz como La Tremenda, la 94.9, la Oriental FM, Radio Líder y Radio Philips, difunden músicas mexicanas. Puedes escuchar composiciones de José Alfredo Jiménez Sandoval en versión bachata, melodías de Javier Solís con acompañamiento tropical, temas de Marco Antonio Solís como «Si no te hubieras ido», en 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 colombiana.

El universo musical mexicano es diverso, puedes estar en un café

⁶¹ *El Norte*, Monterrey, martes 5 de agosto, 1952.

⁶² Existen tres agrupaciones icónicas para la historia musical boliviana: Los Jairas (1960), Los Kjarkas (1965) y Wara (1973). En el primer proyecto musical figuró Ernesto Cavour (charango) y Gilbert Favre (quena), suizo que fuera pareja de la chilena Violeta Parra. Wara destacó con dos producciones discográficas: *El Inca* de 1973 y *Maya* de 1975. Los Kjarkas son recordados porque uno de sus temas fue plagiado por la lambada brasileña de 1989 («Llorando se fue»), por haber publicado su primer álbum en México durante 1976, por haber participado del XV Festival de Música Popular de Japón en 1984 y por haber realizado una producción en México con Bebú Silveti en 1995, usando el nombre artístico de Pacha. Su experiencia mexicana de 1995 fue un fracaso. Pretendía construir una trayectoria mediática desde México, por eso grabaron un dueto con Daniela Romo, referente telenoveler. Buscaron el cobijo de Televisa. Por aquellos años, Bebú Silveti, productor argentino, trabajaba para Luis Miguel. Entrevista Mateo Barrientos Vergara (2016), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMBV-2016.

⁶³ La televisión es un mediador. Es el contacto de la gente con la cultura.

⁶⁴ Entrevista Alejandro Blancarte (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAB-2013.

disfrutando de Pepe Aguilar, Carlos Santana, Liberación, Luis Miguel, Ramón Ayala y Alejandro Fernández, para luego tararear melodías de Camila, Belinda y Jesse and Joy. 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. Los bolivianos valoran proyectos chicanos como Intocable, La Mafía, Los Palominos, Bobby Pulido y Kumbia Kings.

Finalizados los programas de músicas mexicanas, los temas que continúan llenando los cuadrantes bolivianos, son aztecas. Gestionar especiales de músicas mexicanas a la hora de la comida, está relacionado con la publicidad contratada. «Los programas de músicas mexicanas son los que más dinero dejan».⁶⁵ 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 concursar.⁶⁶ La hora de la comida se presta para tomar una siesta, mientras las ondas hertzianas acompañan a las familias bolivianas con temas mexicanos de todas las épocas.

Duetos de música sertaneja (campesina) 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 Cristian Castro, mediático cantante mexicano. El universo sonoro del oriente boliviano está cooptado por las músicas brasileñas y mexicanas; la influencia de las primeras se entiende por la cercanía geográfica de Bolivia con el país amazónico.

Gracias al Internet y a la existencia de canales especializados en música grupera, como Bandamax (Ciudad de México), Videorola (Guadalajara) y Teleritmo (Monterrey), señores de la locución boliviana pueden satisfacer necesidades de sus radioescuchas. Se vuelve normal escuchar canciones de la Banda El Recodo de Cruz Lizárraga como «Te presumo», en versión cumbia; también recordar éxitos de grupos legendarios para la cumbia mexicana como Campeche Show, El Súper Show de los Vázquez, Fito Olivares, Rigo Tovar y Chico Che.

En el oriente boliviano se escuchan músicas comercializadas por la industria del entretenimiento mexicano. Se trata de un laboratorio donde las combinaciones musicales más insospechadas son posibles. Frecuencias antiguas y consolidadas como Grigotá FM, Conexión, Radio

⁶⁵ EEA-2012.

⁶⁶ EJS-2012.

Caliente, Panamericana, Florida y Radio Santa Cruz, presentan músicas mexicanas de 5 a 8 a.m., de lunes a domingo.⁶⁷ No reina un género musical mexicano, no hay un estilo que se imponga sobre el resto. Se escucha repertorio de distintas épocas y para todos los gustos, seguramente porque México ha tenido el control de radio, cine y televisión. México genera artistas y detenta el control de los medios masivos de comunicación. Siendo dueño del aparato comercial, no le resulta difícil vender sus productos a países de América Latina.

Señoras vendiendo tunas y samaipateños atendiendo puestos de tacos, son escenas que se repiten con facilidad en Santa Cruz de la Sierra. Es fácil adquirir mole, chiles y frijoles enlatados, en los súper mercados Carulla;⁶⁸ además de tortillas de maíz Guadalajara hechas por manos bolivianas. Santa Cruz se divide en anillos, el primero corresponde al centro histórico y en el segundo se ubican oficinas de mariachis bolivianos. Siempre ha estado de moda beber tequila, y hoy, Taxis Monterrey cobran fama por seguros, cómodos y baratos.

Vallegrande es nombrado «México chico», por tener paisajes semejantes a los proyectados en cutículas de Vicente Fernández y Antonio Aguilar.⁶⁹ En Samaipata y Vallegrande, los apellidos Fernández y Aguilar, están asociados con el mundo de las músicas mexicanas. El Departamento de Santa Cruz ofrece postales mexicanas que ayudan a entender el apasionamiento que cambas y vallegrandinos, tienen por las músicas aztecas.⁷⁰

«Las músicas mexicanas jamás han sido prohibidas»,⁷¹ según 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 muerte de Guevara se dio en el marco de la dictadura militar boliviana, misma que inició el 5 de noviembre de 1964 con René Barrientos

⁶⁷ ETR-2012.

⁶⁸ Los propietarios de los *malls* Carulla son originarios de Santiago de Chile.

⁶⁹ EJS-2012.

⁷⁰ EJS-2012. Registré la transmisión cotidiana, en horario nocturno, de La Reina del Sur, producción estadounidense. 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. La vigencia de Viruta, Capulina y La India María, en el oriente boliviano, dice que los canales de intercambio cultural entre México y Bolivia, no se quebrantaron. Las músicas mexicanas no padecieron la intervención de la dictadura boliviana (1964-1982).

⁷¹ Arteaga, Lucio.

y terminó en 1982. De todos los militares que desfilaron durante esos años, el más recordado es Hugo Banzer (1971-1978).⁷²

Norteña-Grupera

Aunque la Avenida Cañoto de Santa Cruz de la Sierra, está llena de mariachis y que cada septiembre se realiza un festival en honor a Miguel Lerdo de Tejada, la música norteña tiene un lugar privilegiado. Si bien, 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 presencia, al movimiento grupero.

«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».⁷³ Es complicado que los bolivianos se interesen por los *Corridos Prohibidos*. Es cierto que Radio Sudamericana de Santa Cruz programa algunos temas que hablan de drogas, interpretados por Los Coyotes del Norte, agrupación originaria del Beni, pero los bolivianos todavía no se identifican con ellos.⁷⁴

Bolivia⁷⁵ 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, incorporan a la música norteña. Los proyectos que lideran el fenómeno grupero en Bolivia son Los Tigres del Norte y Bronco. La norteña es sinónimo de música grupera.

Conclusiones

La música norteña en Bolivia, tiene que ver con estrategias mediáticas:

⁷² EJS-2012.

⁷³ EJS-2012.

⁷⁴ EJS-2012.

⁷⁵ Los interesados en la música boliviana pueden consultar en internet el canal de *YouTube* y página de *Facebook*: Ajayus de antaño.

cine, radionovelas, telenovelas e internet. La respuesta está en los medios de comunicación. El uso de categorías de mercado como «música grupera»,⁷⁶ demuestra la importancia que sigue teniendo la industria del entretenimiento mexicano en Sudamérica. Televisa ha sido importante al estereotipar y mercantilizar músicas regionales como la norteña y la banda sinaloense.

Mariachis existen más de 80, sólo en Santa Cruz de la Sierra, pero son pocos los proyectos que cultivan música norteña. Lo anterior se explica en lo caro que son instrumentos como el acordeón y el bajo sexto. Bolivia es uno de los países más pobres del continente americano. Los instrumentos propios de la música norteña, no son fáciles de conseguir; sus precios son inalcanzables para la mayoría de los músicos populares de la nación altiplánica.

En Bolivia no existe una industria discográfica nacional. Los bolivianos consumen 100% de las músicas producidas en México. Éstas llegan a través de Bandamax (Televisa), Video Rola de Guadalajara, *YouTube*, radios por internet y plataformas como *Ares* y *Amazon*. En Bolivia puedes escuchar huapangos, corridos, rancheras, boleros y cumbias mexicanas.

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. «*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».⁷⁷ Fueron sus participaciones telenoveleras, las que inmortalizaron al conjunto de Apodaca, Nuevo León.

Uno de los álbumes más escuchados de Bronco fue *100% Norteño*, recopilación de éxitos que BMG Ariola, vendió en el sur de América. El cuarteto de Apodaca, Nuevo León, grabó 17 discos; en Bolivia los más exitosos fueron *Amigo Bronco* y *Salvaje y tierno*. La música norteña en Bolivia, debe rastrearse a través de Bronco y Los Tigres del Norte.

Los canales mexicanos llegan directos y sin filtros. Bolivia es una extensión de la nación mexicana. Está mimetizada con México, los pro-

⁷⁶ Término que comercializa de manera global, una sumatoria de corrientes, estilos y géneros musicales.

⁷⁷ *Idem*.

gramas que se producen en Televisa se retransmiten en Bolivia. Si en la nación altiplánica, a la música norteña se le incluye en la categoría «gruper», se debe a la influencia de los medios masivos de comunicación.

El cine mexicano sentó las bases. La fórmula ha sido retomada por telenovelas producidas en Televisa, TV Azteca y Univisión de Miami. Bronco, Vicente Fernández, la Banda El Recodo, Alejandro y Pedro Fernández, se han valido de telenovelas para promocionar su trabajo a nivel continental. Durante la época de oro del cine mexicano, el fenómeno tenía que ver con la expansión de un nacionalismo musical y no con el dinero.

Aunque los corridos norteños suenan en frecuencias radiofónicas del oriente boliviano, son las baladas románticas sus preferidas. El estiramiento y mutación de la norteña en gruper, 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.⁷⁸ Vendieron un estilo

⁷⁸ Los comienzos de la década de 1990, son claves para explicar el fenómeno de la música gruper. Organizaciones instrumentistas como Los Temerarios y Bronco, protagonizaron películas. Algunas de ellas sumaron el aporte de directores sobresalientes de la escena cinematográfica mexicana como Rodolfo de Anda, responsable de rodar el filme protagonizado por Adolfo Ángel Alba, líder de Los Temerarios. Los Tigres del Norte figuraron como actores en producciones de autor. Definida como una comedia campirana, *La Puerta Negra* fue protagonizada por David Reynoso, Lucha Villa, Erik del Castillo y Los Tigres del Norte.

A principio de 1990, IMCINE vendió a Brasil, Argentina, Chile y Uruguay, los derechos de películas mexicanas como *La mujer de Benjamín*, *Danzón*, *Cabeza de Vaca*, *Sólo con tu pareja* y *Mi querido Tom Mix*. Esto no sucedió en la década de 1980, cuando el llamado «cine de ficheras» dominó el panorama.

En abril de 1992, Televisa, el emporio mexicano de los medios de comunicación, adquirió Univisión, «la cadena de televisión hispana más importante de los Estados Unidos», acontecimiento que extendió la influencia de las producciones mexicanas. Estos hechos deben entenderse como el reflejo de una bonanza artística que experimentó México a principios de la década de 1990 y que repercutió en Latinoamérica. El movimiento gruper encabezado por Bronco y Los Tigres del Norte, formó parte de ese bienestar artístico de principios de 1990.

El éxito de producciones mexicanas se dispersó al mundo de las telenovelas. En septiembre de 1993, El Porvenir de Monterrey, anunció el ingreso de Bronco a la fábrica de sueños con *Dos mujeres un camino*, teleserie que gozó de éxito mundial, al grado de ser traducida al francés, ruso y chino.

Los integrantes de Bronco eran requeridos para inaugurar eventos culturales como sucedió el 25 de septiembre de 1993, con la «Expo Apodaca de Nuevo León». Bronco se hizo acompañar de personalidades del mundo político como Ramiro Garza Villarreal y Raymundo Flores, Presidente Municipal de Apodaca. También estuvieron los actores Erik Estrada y Bibi Gaytán, protagonistas de la telenovela *Dos mujeres un camino*. «Luego de cortar el listón, los aplausos no se hicieron esperar al momento que eran lanzados al aire globos y fuegos pirotécnicos. Un mariachi entonaba fanfarrias y música mexicana». «Inauguran Expo Apodaca», en *El Porvenir*, Monterrey, 26 de septiembre, 1993.

que recicla géneros comerciales probados a nivel Latinoamérica como la cumbia colombiana,⁷⁹ la ranchera mexicana y la balada argentina. La grupera es una música que promueve melancolía.

Queda pendiente una investigación sobre las músicas mexicanas en La Paz, capital boliviana y centro neurálgico de los collas.⁸⁰ Mientras la experiencia investigativa se concreta, este manuscrito servirá como referente para los interesados en el expansionismo cultural mexicano. Ojalá que el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), universidades y centro de investigación mexicanos, sigan respaldando investigaciones como la presente.⁸¹ La historia de la presencia cultural de México en el mundo, es un campo de investigación que exige recursos para ser atendido con propiedad. Debemos darle la importancia que merece.

El reconocimiento a las contribuciones de Bronco también llegó de la Asociación Nacional de Intérpretes de México (ANDI). En septiembre de 1993, la ANDI entregó 37 preseas a artistas de cine, música, doblaje, radio y televisión, que destacaron en 1992. Entre los homenajeados estuvieron Mario Moreno «Cantinflas», Laureano Brizuela, Rigo Tovar, Yuri, Daniel Giménez Cacho, Beatriz Aguirre, Julio Alemán, Marina Isolda, Héctor Suárez, Amaranta Ruiz, Alejandra Meyer, María Alicia Delgado, Jaqueline Andere, Rafael Baledón, Gael García Bernal, Itatí Cantoral, Adalberto Martínez «Resortes» y Bronco.

⁷⁹ Aunque la música grupera retoma a la cumbia, no respeta su esencia.

⁸⁰ El charango, la quena y la cueca, son tres símbolos bolivianos que tienen que ver con las músicas. La saya es una música boliviana de origen africano, la Morenada es un género boliviano del siglo XXI y el caporal es la música de las comunidades bolivianas en el exilio.

⁸¹ El viernes 30 de enero de 2015, Nibaldo Valenzuela Fernández, el coleccionista de músicas mexicanas más importante de Chile, se comunicó vía *Facebook*. Eran las 5 de la mañana en México y las 8 en Santiago. Valenzuela compartió la liga para sintonizar Despertar Ranchero, uno de los espacios radiofónicos que conduce Hugo Olivares Carvajal. El locutor nordiño entrevistaba a Fernando Quintanilla, líder-fundador de Los Amigos de Loica, dueto norteño de origen chileno que grabó a principios de la década de 1970. La entrevista de Olivares a Quintanilla, se debió a la incorporación de un tema de Los Amigos de Loica en *Arriba el Norte!*, fonograma editado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 2013. Por un lado, la incorporación de «Me voy lejos» en el tomo II de *Arriba el Norte!*, revivió a Los Amigos de Loica, y por otro, abrió una ventana económica a Olivares, quien, igual que Jaime Mora Mardones, lucra con las músicas mexicanas. Siempre será gratificante saber que con una publicación ayudas a que un artista sea rescatado, pero también molesta el oportunismo y el fraude.

Capítulo 5

CHILE

Chile destaca como referente económico latinoamericano. Por la imagen que el Estado ha construido, los mexicanos sentimos distante a Chile. México es la cultura extranjera más presente en la nación trasandina. En Santiago localicé fuentes que me ayudaron a entender el fenómeno de la música norteña mexicana. La música norteña mexicana no sólo se vive en el sur de Chile, también en comunas de Santiago (Estación Central, Maipú y San Bernardo).¹

Si los lectores husmean en *YouTube*, encontrarán videos que hablan de «la ranchera en Chile». 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 involucra al corrido y a la canción ranchera. Esa música ranchera se interpreta mediante dos formas de instrumentación: el mariachi y el dueto norteño. Este capítulo está construido sobre la consulta y 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.

La historia de Chile durante el siglo XX, se divide en tres periodos: antes, durante y después de la dictadura. La dictadura inició el 11 de sep-

¹ Desde sus orígenes, el vallenato estuvo asociado a la exaltación de personajes dedicados a negocios fuera de la Ley. Intérpretes de vallenato lograron reconocimiento y éxito popular, gracias al apoyo de narcotraficantes. El vallenato no es visto de la mejor manera por las elites colombianas, quienes se identifican con el bambuco y el tiple. Entrevista Augusto Arango (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAA-2014.

Realicé trabajo de campo en la zona central de Chile y en algunos pueblos del sur (2012 y 2013). En el norte chileno me resultó imposible por la escasez de dinero.

tiembre 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 mexicana en Chile.² Me apoyo en los recuerdos de Nibaldo Valenzuela y de Fernando Méndez, para reconstruir la historia anterior al golpe militar.

Antes

Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez³ son coleccionistas de músicas mexicanas, avocados en Santiago de Chile. Valenzuela llegó a Santiago en 1964, Méndez lo hizo en 1967. El primero nació en Curicó y el segundo en Colinas, pueblos campesinos del sur de Chile. Un alto porcentaje de los migrantes sureños que llegaron a Santiago, en la década de 1960, se establecieron en Maipú, comuna que posee tierras cultivables. Con más de un millón de habitantes, Maipú es la comuna más grande de Santiago. Los personajes más importantes para la historia de la música norteña mexicana en Santiago, viven en Maipú. «La comuna de Maipú tiene locutores como Hugo Olivares, coleccionistas como Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez, y músicos como Juan Contreras de Los Rancheros de Río Grande».⁴

El coleccionista, Nibaldo Valenzuela Fernández, declaró tener preferencia por la música norteña. Me dijo que el mariachi le gusta, pero no

² Entrevista Nibaldo Valenzuela (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ENV-2012.

³ Fernando Méndez compartió:

«Un día de trabajo era como todos los días, con la diferencia que nunca dejaba mi música. Andaba con mi música a un lado nomás, no me importaba quién subiera al medio de transporte, porque fui chofer en transportes de pasajeros. Tuve una experiencia por el barrio alto de Santiago, por el lado de Las Condes. En una oportunidad venía tocando El bautizo de Cheto con Rosita Quintana, se paró un caballero muy elegante y me felicitó por la música que traía. Le dije: es un casete que me grabó un locutor de radio que conozco. Sabe me dijo, he viajado mucho a México y me encanta la música mexicana. Otra ocasión un gallo de 25 años me dijo ¡qué bonita la música que tiene! La gente, los pasajeros no se molestaban, pero los mismos compañeros choferes a veces me humillaban, pero no los pescaba, porque estaba en mi derecho de traer la música que más me gustara en mi liebre, y ellos con decirme huaso porque me gustaba la música mexicana, no iba a ser más ni menos que ellos. Tuve por años el apodo del mexicano. Me decían el huaso Méndez cuando recién llegué a la línea, después me decían el mexicano. Como sea, nunca sentí vergüenza, es por lo que yo le digo que el jefe me mandó cambiado a Chile. En la actualidad tengo dos radios y un iPod que me regaló uno de los hijos». En adelante: EFM-2013.

⁴ Entrevista Jaime Mora (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJM-2012.

tanto.⁵ En 1955, compró un lote de discos exportados por Odeón, entre los que destacan Los Hermanos Ramos con Los Bravos de Matamoros, Antonio Cantoral interpretando «El corrido de Adela Canales» (junto al Mariachi México de Pepe Villa) y Los Hermanos Ramos cantando «La carta de luto» y «El anónimo».⁶

Diez años después (1965) Valenzuela adquirió un nuevo lote de discos. Ahí figuran «Calibre 12» con Los Bravos de Matamoros, «Morena morenita» con Las Alteñitas del Bajío, «Mi destino fue quererte» con Las Norteñitas, «Mis siete mujeres» con Los Bravos de Matamoros, «Alas de plata» con Las Hermanas Padilla, «Coplas de placer» con Los Rieles; «El bravo Lorenzo», «La puntada», «Mi secreto de amor», «Jarrito nuevo», «Con una mirada» y «El borrachales», con Los Líricos. También «Gaviota traidora» con Flor Silvestre, «Ándale» con Las Perlitas y «Paso del norte» con el Dueto Águila y Sol. Valenzuela disfrutó de Las Hermanas Alba, «Las Carrancistas», «El Bracero» y «La Amapola». Todos los discos se vendieron con el respaldo del sello Odeón.⁷

Pongamos atención en «La puntada», «Mis siete mujeres» y «Paso del norte». Los dos primeros temas fueron regrabados por Los Hermanos Bustos, dueto germinal de la música norteña mexicana hecha en Chile (1965).⁸ «Paso del norte» con Los Broncos de Reynosa, se convirtió en himno que huasos y chacareros adoptaron durante la década de 1960. *Paso del norte* fue el primer disco de Los Broncos de Reynosa, comercializado 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 Riqui ran».⁹

En las décadas de 1950 y 1960, 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 orgía* con Las Hermanas Alba; *La prietita* con Los Dorados, *Prieta linda* con Licha y Efraín, y *Promesa olvidada* con Los Bravos de Matamoros.¹⁰ También

5 ENV-2013.

6 ENV-2012.

7 ENV-2013.

8 ENV-2012.

9 *Ídem*.

10 *A la luz de un farol* es una composición de José Vaca Flores. *Mi pobre vida* es una composición de Los Hermanos Zaizar, goza del acompañamiento de «acordeón y ritmos». ENV-2012.

compró discos de Los Centauros y Los Relámpagos del Norte. En 1967, llegó el primer disco de Los Relámpagos del Norte a Chile. La música de Ramón Ayala y Cornelio Reyna se vendió en Chile, con el nombre de Los Relámpagos. Los primeros éxitos de Los Relámpagos del Norte en Chile, fueron: «De mis amigos rodeados», «Que linda eres» y «Callejón sin salida». Esta última, fue una melodía promocionada, anteriormente, por Los Pajarillos del Norte.¹¹

En la década de 1950, casi toda la música mexicana que se vendió en Chile, fue distribuida por Odeón. A mediados de la década de 1960, Columbia-CBS, empezó a tener presencia en el mercado chileno. Para lograrlo, se valió de Los Alegres de Terán, Los Donneños y Las Palomas.¹² Hubo casas grabadoras como RCA-Víctor, Philips y Musart, que estuvieron presentes con Los Dos Reales, Las Adelitas, Las Alteñitas del Bajío y Las Texanitas. La música de banda sinaloense como El Recodo, llegó tardíamente. Discos de los boleristas norteños (Juan Montoya, Mundo Miranda, Juan Salazar y Pedro Yerena) jamás se vendieron en Chile, porque grabaron con sellos regionales-mexicanos como Ranchito, Norteño, Dominante, Sultana, Disa, DLV, Audiomex, Discos AD, Ramex, Bego y Del Bravo.¹³

Disquerías

Fernando Méndez, igual que Nibaldo Valenzuela, recuerda a Los Broncos de Reynosa, junto a Los Alegres de Terán y Los Donneños, como los primeros duetos de música norteña mexicana que llenaron espacios sonoros de Chile.¹⁴ Con ocho años de edad, Méndez admiraba a Antonio Aguilar. A los 15, el coleccionista de Colinas, era capaz de saber el nombre del intérprete, su acompañamiento musical y 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.¹⁵

¹¹ *Ídem.*

¹² *Ídem.*

¹³ *Ídem.*

¹⁴ EFM-2012.

¹⁵ EFM-2012. Duetos femeninos que grabaron con norteño: Las Hermanas Padilla, Las Hermanas López, Las Hermanas Ayala, Las Norteñitas, Las Alteñitas del Bajío, Las Hermanas Huerta, Las Pa-

Sin tener dónde tocarlo, en 1967, Fernando Méndez compró su primer disco de músicas mexicanas. El hecho sucedió en Colinas, su pueblo. El vinilo era de Los Broncos de Reynosa. Un día cualquiera, mientras «pololeaba»¹⁶ con Sonia Romero, le llegó la idea de pedirle matrimonio, asistiendo el acto con una canción mexicana.¹⁷ Compró 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 la señora Romero para que lo acompañara. Sonia Romero y Fernando Méndez se casaron. Jamás dejó de comprar discos de músicas mexicanas, especialmente del género norteño. Establecido en Santiago, vinilos de Los Alegres de Terán y Luis Pérez Meza, fueron adquiridos por Méndez, en un negocio ubicado en Alameda con Estación Central, en 1968.¹⁸

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, mismo que contenía las melodías «Ándale» y «Paso del norte».¹⁹ Aunque 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 compró vinilos de Los Alegres de Terán, Las Hermanas Huerta y Las Palomas, álbumes que aún conserva. La Feria del Disco se encontró en Ahumada, esquina con Huérfanos.²⁰

En la actualidad, en el mismo sitio donde se ubicó La Feria del Disco, atiende Feria Mix, negocio especializado en la venta de músicas mexicanas. 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. Antes del golpe de 1973, hubo un negocio en el Pasaje Tenderini, cerca de Alameda, abocado en la importación de acordeones diatónicos, pensados para la música norteña mexicana. Los instrumentos se manejaron bajo pedido y tardaban seis meses en llegar. «El viaje de la Ciudad de México a Santiago, vía marítima, siempre demoraba».²¹

Antes del golpe militar de 1973, en sitios como La Feria del Disco, se

lomas, Las Texanitas y Las Jilguerillas.

¹⁶ Pololear significa noviar.

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ *Ídem.*

¹⁹ ENV-2013.

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ídem.*

podía tomar cualquier disco, llevarlo al mostrador o mesón con el objetivo de escucharlo; sí el producto era bueno se compraba. Con la dictadura esto cambió.²² A finales de 1974, hubo una venta por liquidación de mercancía. Los vinilos se ofrecieron sellados, si el cliente deseaba que le probaran su disco, tenía que pagarlo. Antes de la dictadura, cuando los discos de músicas mexicanas entraban libremente a Chile, los empresarios chilenos elegían los mejores sencillos de cada elepé, los dividían, para su venta, en cinco discos con un tema por cada lado. «En una semana podían aparecer cuatro discos del mismo conjunto, con diferentes canciones».²³

Radiodifusoras

Programas radiales especializados en la difusión de 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. «Iniciaban temprano porque era la gente de campo quién los escuchaba».²⁴ Gracias a los programas radiofónicos, los chilenos conocieron a duetos mexicanos como Las Carrancistas, Las Hermanas Padilla, Las Texanitas y Las Hermanas Alba. «La compra de discos fue posterior a la difusión radial de las músicas mexicanas en Chile».²⁵

En 1964, 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 Fernández para que regalaran productos de sus patrocinadores.²⁶ En el mismo año, Radio Sargento Candelaria, transmitió un programa sobre músicas mexicanas en horario vespertino, el cual destacó por la imitación recurrente del 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 Valen-

²² *Ídem.*

²³ *Ídem.*

²⁴ EFM-2013.

²⁵ ENV-2013.

²⁶ ENV-2013. Anobia Corral produce y conduce un especial sobre tango, en Radio Portales.

zuela Fernández, adivinaba qué duetos interpretaban ciertas melodías. Alguna vez fue premiado con un disco de Los Donneños titulado *El rey de Texas*. En esos años «había que mandar cartas, porque no existían teléfonos, internet, Facebook, ni Skype».²⁷

Hubo dos locutores chilenos de músicas mexicanas que destacaron antes de la dictadura. Me refiero a Rolando «Charro» Luco y Jorge Inostrosa. El primero condujo México y sus Canciones; el segundo Así Canta México. México y sus Canciones, empezó el 7 de junio de 1954, en Radio Cervantes. Así Canta México dio comienzo en septiembre de 1965, por Radio Yungay.²⁸ Además de estos personajes, Oscar Bustos figuró en Cuando México Canta (1964-1973), por Radio Magallanes. El programa de 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 Gossens.²⁹

En la década de 1960, Radio Yungay transmitió 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, divulgaron músicas mexicanas, en la década de 1960.³⁰

En 1957, Radio Agricultura incluyó, en su programación, un espacio sobre músicas mexicanas. Al ser una frecuencia derechista, cientos de campesinos se manifestaron en las afueras de sus instalaciones para solicitar que el programa saliera del aire. «La gente tenía miedo que las músicas mexicanas fueran secuestradas por la derecha. Las músicas mexicanas eran del pueblo, de los campesinos, no de los patrones, ni de los momios derechistas».³¹

En sus inicios, Rolando Luco no era considerado locutor, sino presentador. Fue a finales de la década de 1960, que recibió su cédula de radialista.³² Desde 1954, y hasta el 2004, año en que finalizó su programa, Luco utilizó «Dos horas de balazos» como cortina musical.³³ Para

²⁷ *Ídem*.

²⁸ EFM-2013.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ Entrevista Hugo Olivares (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EHO-2013.

³¹ EFM-2013.

³² *Ídem*.

³³ Sugiero escuchar la versión de Luis y Julián, dueto norteño mexicano. Consulten *YouTube*.

Fernando Méndez (coleccionista de músicas mexicanas), México y sus Canciones, fue el mejor programa de músicas mexicanas en Chile «porque daba biografías»³⁴ (recuerda que Luis Pérez Meza fue minero). El programa transmitió los domingos de 11 de la mañana a 3 de la tarde. La vigencia de México y sus Canciones, radicó en la cercanía de Rolando Luco con periodistas mexicanos y con intérpretes rancheros mexicanos como Luis Pérez Meza.³⁵

Durante la década de 1960, programas radiofónicos especializados en la difusión de músicas mexicanas abundaron, quizás porque existían patrocinadores interesados en ellos. En ocasiones especiales, como las visitas de Cuco Sánchez a Chile, Radio Portales acondicionó espacios como auditorio.³⁶ En 1964, Nibaldo Valenzuela Fernández presenció a Cuco Sánchez, mientras interpretaba «Del cielo cayó una rosa». Gracias a la intervención de Rolando Luco, artistas como Cuco Sánchez pudieron trabajar en Chile. El locutor fue vitoreado, en repetidas ocasiones, por la embajada de México en Chile. El amor de Luco por la nación azteca fue tan inmenso que antes de morir le pidió a su hija, lo velara en la iglesia de Guadalupe.³⁷

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, en donde fue recibido por Vicente Fernández y Antonio Aguilar Barraza.³⁸ Rolando «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 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, Roberto Aguilar, Hernán Paredes y Los Hermanos Bustos.

Jorge Inostrosa perdió credibilidad cuando apoyó al régimen de Pinochet. Inostrosa fue miembro del Partido Demócrata Independiente

³⁴ *Ídem.*

³⁵ ENV-2013.

³⁶ *Ídem.*

³⁷ EFM-2013.

³⁸ *Ídem.*

(UDI), fundado en 1983, con el cobijo de la Universidad Católica de Chile. La anécdota demuestra lo polarizada que está la sociedad chilena, a partir de la instauración de la dictadura pinochetista (1973). La música norteña mexicana, como manifestación artística, no escapó a la politización de la sociedad chilena.³⁹

Cine

«Dios se equivocó conmigo, nací en Chile cuando tuvo que haberme puesto en México», es la oración con la que Fernando Méndez, coleccionista de músicas mexicanas, 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 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».⁴⁰ Esta 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 huaso chileno». *La Yegua Colorada* con Antonio Aguilar, es una de las películas mexicanas que más impactó «porque el abuso de los rancheros a la gente de campo era demasiado, igual que en Chile».⁴¹ Otros filmes relevantes son: *Mi querido viejo* con Vicente Fernández, *Los cuatro vientos* con Lola Beltrán y *El mil amores* con la argentina, Rosita Quintana. Durante las décadas de 1950 y 1960, cutículas mexicanas fueron transmitidas por los cines Prat, Roma, Continental, México, Santiago, Acapulco, California, Jalisco, Veracruz, Guanajuato, Puebla y Apolo, de la capital chilena.⁴²

Gracias al cine, los chilenos se dieron cuenta que entre ellos y los mexicanos existen similitudes. «Compartimos las costumbres, el cam-

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ *Ídem.*

⁴¹ *Ídem.*

⁴² En 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 1957, Lucho Gatica se estableció a México. EHO-2013.

po, el abuso de los patrones y el amor por los caballos. Acá pones una ranchera y la gente comienza a gritar como mexicano. En todo Chile, es conocida la música mexicana».⁴³ Las cutículas fueron importantes para que los chilenos se familiarizaran con las músicas mexicanas. «Siempre aparecían temas cantados en cada película».⁴⁴ No debe extrañarnos que Fernando Méndez exprese frases como: «México es el país más grande para los músicos», «yo me crié escuchando la verdadera música mexicana», «México es una nación con un profundo sentido musical, por eso le canta a todo».⁴⁵

El cine mexicano ha sido tan importante para los chilenos, que de él retomaron e incorporaron, a la cotidianeidad, frases como «el hongo», «nos vemos en México 70» y «corre mano». «Hongo» se refiere a los sombreros revolucionarios; «nos vemos en México 70» alude a la justa mundialista de 1970 y «correo mano» sintetiza el acto de toquetear mujeres que caminan por las calles de Santiago. «La mexicana», explica el decomiso de droga.⁴⁶

Gracias a la penetración del cine mexicano en Chile, Jorge Negrete (junto al Trío Calavera) fue invitado, en 1946, por el Ministerio de Educación trasandino, quien le organizó un evento del que participaron estudiantes universitarios chilenos.⁴⁷ El acontecimiento generó tumultos, mujeres desmayadas y niños atropellados por la muchedumbre que se arremolinó sobre Estación Central, para mirar, aunque fuera de lejos, a su referente cinematográfico. El charro guanajuatense fue el primer ídolo moldeado por el cine mexicano que visitó Chile.⁴⁸

Primeros intérpretes

Durante la década de 1940, surgieron los primeros intérpretes chilenos de músicas mexicanas. En 1949, por ejemplo, Guadalupe del Carmen

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ *Ídem.*

⁴⁵ *Ídem.*

⁴⁶ ENV-2012.

⁴⁷ Mularski, Jedrek Putta, «Mexicano or Chilean. Mexican ranchera music and nationalism in Chile», en *Studies in Latin American Culture*, vol. 30, 2012, p.60.

⁴⁸ *Ídem.*

apareció en escena. Para 1954, Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, se convirtió en la primera artista chilena galardonada con un disco de oro por *Ofrenda*, de Jorge Landi.⁴⁹ En 1955, comenzaron a grabar *Los Huastecos del Sur*, trío ranchero integrado por Fernando Trujillo, Roberto Aguilar y Hernán Paredes. Un año antes, en 1954, por injerencia de Alfredo Liaux, director artístico de Radio Minería, se fundó el Mariachi de Hernán Paredes. Éste debutó en el programa *Las estrellas se reúnen*, transmitido por Radio Minería. En 1963, *Por querer una casada y Borracho pero contento*, de Carlos Monti, se popularizaron. Los Queretanos, trío de Chiloé, fue otra agrupación andina, intérprete de músicas mexicanas, que figuró en 1950.⁵⁰

Hermanos Bustos

Hablando de música norteña mexicana, fueron Los Hermanos Bustos el primer dueto de origen chileno, en grabar un LP (1965). Los Hermanos Bustos son anteriores a la dictadura militar. Fernando e Ismael Bustos Maldonado, nacieron en Curacaví, en 1942 y 1945, respectivamente. Curacaví es un pueblo a 40 kilómetros de Santiago (dirección Viña del Mar). Fernando e Ismael Bustos fueron campesinos hasta 1965, año en que iniciaron su carrera artística, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla. Los Hermanos Bustos, pioneros de la música norteña mexicana en Chile, están activos y vigentes desde 1965, del norte al sur chileno.⁵¹

1959 fue clave para Los Hermanos Bustos. Ese año, su madre falleció. La familia Bustos Maldonado era pobre, Fernando e Ismael trabajaban arando el campo. A raíz de la muerte de su madre y con una vaquilla de herencia, Fernando Bustos cambió el campo por la música. Vendió su animal en 40 pesos chilenos, dinero que usó para comprar su primer acordeón. Era un Hohner de 12 bajos. Los primeros centavos que ganó, fueron interpretando «Ausencia», canción ranchera mexicana, en los campos llaneros de fútbol, en Curacaví, Chile.

Su primer acordeón lo vendió al mes de haberlo comprado. Era diatónico (botones), lo que no terminó por convencerlo. «Aunque era el más

⁴⁹ Entrevista Roberto Aguilar (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERA-2013.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ ENV-2013.

apegado a la música norteña mexicana, era difícil de tocar. Quisimos hacer música norteña desde un principio, pero no pudimos acostumbrarnos al acordeón de botones». ⁵² La persona a quien Bustos traspasó su Hohner de 12 bajos pagó 45 pesos. Con el dinero compró otro acordeón, esta vez de 48 bajos. El instrumento lo adquirió en la tienda de Segundo Sepúlveda, ubicada en Curacaví, especializada en la venta de artículos eléctricos. Le costó 75 pesos chilenos. Los Hermanos Bustos adoptaron el acordeón tipo piano y se alejaron del diatónico, por considerarlo difícil. ⁵³

Antes de que Fernando e Ismael 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, laboró en Valparaíso (viernes y sábados de 1963). Dejó al conjunto porque «quienes me acompañaban no sentían la música mexicana, entonces le dije a mi hermano que aprendiera a tocar guitarra y formáramos un dueto de música norteña mexicana, inédito en Chile». ⁵⁴ Ismael Bustos aceptó. Su hermano 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. ⁵⁵

El primer concierto que ofrecieron Los Hermanos Bustos, tuvo lugar en Los Rubros, Curacaví. Se enteraron que se celebraría un concurso artístico en Melipilla, del que participaron músicos peruanos, conjuntos tropicales, payadores, artistas paraguayos y «hartos mexicanos, pero solistas, ningún dueto. Ismael consideró que nos iría bien. Fuimos a competir y tuvimos éxito». ⁵⁶ Concuraron los jueves y domingos. «Nos dimos cuenta que la música mexicana era lo más grande para el pueblo chileno, la gente se revolucionaba, se volvía loca. No pensamos de la música hacer una profesión, pero la gente nos arropó desde el comienzo». ⁵⁷

En 1968, grabaron su primer sencillo de 45 rpm, en él, incluyeron dos temas: «Mis siete mujeres» (lado A) y «Triste deseo» (lado B). El gerente del sello los hizo grabar a escondidas del dueño. El acuerdo fue que

⁵² Entrevista Fernando Bustos (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFB-2012.

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ *Ídem.*

⁵⁵ *Ídem.*

⁵⁶ *Ídem.*

⁵⁷ *Ídem.*

prensarían 500 discos, si éstos se vendían en un lapso de tres meses, el gerente hablaría con el propietario de Asfona, para que autorizara la grabación de un LP con 10 temas. «Salió el disco y a la semana nos llamaron para grabar uno nuevo. Finales de 1968. En un lapso de quince días grabamos un disco de 45 y un LP. A partir de eso, cada tres meses teníamos que estar grabando. Nuestros discos se vendían en sur y norte de Chile». ⁵⁸ Ambos discos se pusieron a la venta con Astral, filial de Asfona, «la empresa que tenía los derechos de distribución de la música del español Raphael, que en esos años causaba furor». ⁵⁹

Fernando Bustos Maldonado recordó 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 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 gerente de RCA-Víctor; Arnoldo Vera que era dueño de Asfona. Hubo un momento que Roberto Inglés nos quiso llevar a RCA-Víctor, pero Arnoldo Vera no lo permitió. Gracias a esa polémica empezamos a recibir dinero por la grabación de discos. Estuvimos cuatro años grabando sin recibir un peso. Es que Los Hermanos Bustos éramos el pilar del sello Asfona del señor Arnoldo Vera. ⁶⁰

⁵⁸ *Ídem.*

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ *Ídem.*

El primer disco de Los Hermanos Bustos se grabó en 1968 (*Puro estilo norteño*). Le siguió *Aquí los Bustos*. Su primer LP fue 100% repertorio mexicano. «Primero llevamos nuestro demo a EMI-Odeón, pero no hubo respuesta, de ahí decidimos irnos a Asfona y les pareció diferente a los mariachis y grabamos. En el demo estaban «Mis siete mujeres» y «El coyote», creaciones mexicanas». ⁶¹ El demo fue grabado en el estudio de Radio del Pacífico. En 1969, Los Hermanos Bustos produjeron cuatro discos de larga duración (LP). Significa que cada tres meses ingresaban al estudio. Para 1970, el dueto norteño estaba consolidado.

Con el año de 1969, llegó la grabación de un LP. En éste, incluyeron «Treinta leguas» y «Aquí los Bustos» (autoría de Roberto Aguilar), corrido que dio título al álbum. Presentaron seis temas de Roberto Aguilar, compositor chileno, y seis de autores mexicanos. A partir de 1969, fueron incorporando repertorio de Patricio Morales, Eleodoro y Marcial Campos, compositores chilenos. ⁶² Eleodoro Campos, por ejemplo, es el compositor de «Corridos de corridos», «El caballo de mi abuelo», «El compadre guatón» y «El chanco de mi vecina».

Marcial y Eleodoro Campos formaron uno de los duetos, intérpretes de cuecas y tonadas, más representativos de Chile. Marcial Campos fue esposo de Guadalupe del Carmen, la cantante femenina chilena más importante de la música ranchera en la nación trasandina. Esmeralda González Letelier, mejor conocida como Guadalupe del Carmen, nació en 1917 y falleció en 1987. Es célebre porque significó el primer disco de oro para Chile, luego de que en 1954, vendiera 175.000 copias del sencillo Ofrenda, composición de Jorge Landi. ⁶³

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, fueron bautizados como Los Broncos de Reynosa chilenos. ⁶⁴ Algunos de los temas mexicanos que se convirtieron en referentes de Los Hermanos Bustos, a finales de la década de 1960, son «Toro de arado» de Los Bravos de Matamoros y «Seis pies debajo» de Los Donneños. Hasta el 2014, Los

⁶¹ *Ídem.*

⁶² *Ídem.*

⁶³ EFM-2013.

⁶⁴ *Ídem.*

Hermanos Bustos grabaron 44 producciones y 12 DVD.⁶⁵

De 1968 a 1975, Los Hermanos Bustos grabaron rancheras y corridos. Esto cambió en 1976. Hubo dos razones que precipitaron la modificación de la fórmula musical. Primera: el éxito logrado por Los Luceros del Valle, en 1975, con «El animalito». Segunda: las restricciones impuestas por el gobierno de Pinochet. «No querían nada que oliera a protesta. Por eso prohibieron a Los Hermanos Bustos seguir grabando corridos mexicanos. Temían a la revolución mexicana».⁶⁶ Para Fernando Bustos, «el sello buscaba comercio, por eso grabamos cumbias. Hubo chilenos que nos retaron por haberlo hecho, querían solo mexicano».⁶⁷

Para Fernando e Ismael Bustos Maldonado, el logro más importante ha sido participar y triunfar, en el Festival Viña del Mar (2005). La noche del 12 de febrero del 2005, Los Hermanos Bustos se adjudicaron «Antorcha de oro y plata», en el festival de música popular más importante de la nación trasandina. La municipalidad de Curacaví, apoyó con 10 autobuses para movilizar personas. Melipilla puso ocho camiones más, como agradecimiento, pues Los Hermanos Bustos nacieron, artísticamente, en Radio Ignacio Serrano de Melipilla, en 1965.⁶⁸

Fueron acompañados por Los Tigres de Sonora, conjunto de música norteña mexicana que trabaja con Jaime Mora, en Restaurante La Espuela (San Bernardo). Los Hermanos Bustos cerraron el Festival Viña del Mar (2005). Disponían de 20 minutos, pero terminaron actuando 43. Wayco Alarcón compuso «Antorcha de oro y plata», «para que no olvidemos la noche que triunfó la música norteña mexicana, en Viña del Mar, el recinto más importante de Chile».⁶⁹

Los Hermanos Bustos pensaron que su participación en Viña del Mar, sería el fin. Desde entonces trabajan cinco días a la semana. Lo hacen en aniversarios de radios, eventos particulares y festivales de pueblos como el del Cordero y el Choclo. En la edición 2013 del Festival Dichato, Los Hermanos Bustos tuvieron una destacada participación al lado de Jaime Mora, animador de eventos rancheros. Dichato se encuentra a un lado de Concepción (sur de Chile). El festival surgió para reactivar la

⁶⁵ EFB-2012.

⁶⁶ EFM-2012.

⁶⁷ *Ídem*.

⁶⁸ EFB-2013.

⁶⁹ *Ídem*.

economía regional, luego del terremoto acaecido el 27 de febrero del 2010. Compite por audiencia con Viña del Mar. Dichato es transmitido por Canal Mega y Viña por Chilevisión. En la organización del Festival Dichato colaboran Radio Bío Bío de Concepción y Radio Ñuble de Chillán. El segundo sábado del mes de febrero, Dichato dedica un espacio a las músicas mexicanas, a través de Cumbre Ranchera.⁷⁰

Durante

Para entender a la música norteña mexicana, en el marco de la dictadura de Augusto Pinochet, 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 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. La caída, sistemática, del servicio radiofónico y la decisión militar de homogeneizar las radios en onda media, con la intención de incomunicar a Chile, fueron medidas que mermaron la

⁷⁰ EFM-2013.

«Chile es país de curiosidades. Y no deja de serlo el hecho de que dos muchachos, Los Hermanos Bustos, sean unos de los artistas que venda más discos en Chile. Y sin embargo, son más conocidos en provincias que en Santiago. Cantantes populares, interpretan repertorio norteño mexicano. Se llaman Fernando e Ismael Bustos, hijos de la generosa tierra de Curacaví. Han grabado seis *Long Play* y 9 *singles*, todos para el sello Asfona. Sus LP se titulan: *Puro estilo norteño*, *Aquí los Bustos*, *Los reyes de la canción norteña*, *México lindo* (2 volúmenes) y *Así es el norte*. De ellos ha dicho Oscar Bustos, director del programa Cuando México canta, de Radio Magallanes: son dos muchachos sencillos que con singular esfuerzo y perseverancia, lograron llegar a la anhelada meta de todo artista, el disco. Ahora son verdaderas figuras de la canción azteca, pues cantan en el más puro estilo de los duetos norteños mexicanos. Y el compositor Jorge Landi: Los Hermanos Bustos sienten muy bien la música mexicana y todo lo que yo he escrito, lo interpretan con verdadera calidad. Los Hermanos Bustos se muestran agradecidos con Radio Ignacio Serrano de Melipilla, en donde se iniciaron; también agradecen al cantante Fernando Trujillo, quien los llevó a una gira por el norte de Chile y a Mauricio Álvarez, ejecutivo del sello Asfona, quien tuvo fe en ellos y los hizo grabar. Siempre les gustó el folklore norteño mexicano. Esta música la empezaron a escuchar en antiguas discos mexicanos en la vieja victrola que tenía su padre en el campo. Escuchaban a Los Líricos y a Los Sultanes del Norte. Decidieron interpretar esa música, siguiendo el mismo patrón musical que se emplea en el norte de México: acordeón, saxo, batería, clarinete y guitarra. Los capos de este género son mexicanos, se llaman Los Broncos de Reynosa». «Los increíbles Hermanos Bustos», en Archivo de la familia Bustos.

difusión de las músicas mexicanas en la nación trasandina.⁷¹

Radio

Con la dictadura militar, Radio Emilio Recabarren y Radio Sargento Candelaria, aliadas de Salvador Allende Gossens, perecieron. Con ellas, programas difusores de músicas mexicanas terminaron.⁷² La instauración de la dictadura significó 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 vieron sus horarios recortados. Antes de la dictadura, terminaban a media noche; con el gobierno militar, finalizaron a las seis de la tarde. A las ocho de la noche, todo mundo debía estar guardado en sus casas, listos para dormir.⁷³

La censura no domó al pueblo chileno. A principios de la década de 1980, se inauguraron: Musical Azteca de Sergio Medina Conejero (Radio Ignacio Serrano de Melipilla), La Hora de México con Raúl Zúñiga (Radio Manantial) y Tarde Ranchera de Sergio Machuca (Radio Sudamérica).⁷⁴ El repertorio era avalado por la junta militar, no contaban con novedades musicales, pues las relaciones entre México y Chile, colapsaron. Durante la dictadura de Pinochet, las músicas mexicanas se clasificaron, prohibieron e incentivaron, si éstas reforzaban el estereotipo del huaso ligado al campo, los caballos y la inocencia.⁷⁵

Disqueras

La dictadura trajo el cierre de emporios discográficos transnacionales (Odeón, RCA y CBS), especializados en músicas mexicanas. Los discos originales quedaron en bodegas de Santiago, o en la aduana de Valparaíso, a donde llegaron lotes de músicas mexicanas, en calidad de contrabando.⁷⁶ Los discos de músicas mexicanas eran pocos y a precios

⁷¹ ENV-2012.

⁷² Entrevista Juan Contreras (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJC-2013.

⁷³ ENV-2013.

⁷⁴ EHolivares-2013.

⁷⁵ Entrevista Sergio Zúñiga (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESZ-2013.

⁷⁶ ENV-2013.

elevados.⁷⁷ Los coleccionistas de músicas mexicanas pudieron hacerse de novedades. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, compró algunos discos de Los Tremendos Gavilanes, en 1975.⁷⁸

La ausencia de novedades musicales motivó el surgimiento de sellos como Sol de América, la más importante casa grabadora de músicas mexicanas en Chile, durante el gobierno de Pinochet.⁷⁹ Sol de América grabó cantantes solistas-rancheros y duetos de música norteña mexicana como Los Texanos de América y Los Luceros del Valle (estandarte de la música norteña mexicana hecha en Chile, durante la era pinochetista). Había un mercado consumidor y una carencia de productos. Sol de América detectó y capitalizó la oportunidad histórica.

Además de grabar nuevos intérpretes chilenos de músicas mexicanas, Sol de América adquirió derechos para distribuir catálogo de artistas mexicanos como Los Alegres de Terán, Los Donneños, Las Hermanas Galván, Las Alteñitas del Bajío y Antonio Aguilar.⁸⁰ Sol de América desapareció con la dictadura. Entonces música mexicana, respaldada por SONY (antes CBS) y Corporación Radio Nacional de Guatemala, comenzó a venderse en Santiago.⁸¹

DLF Record (1974), fue una variable que benefició a las músicas mexicanas, durante la dictadura.⁸² Familiares exiliados en Argentina y España, permitieron que las músicas mexicanas siguieran llegando a Chile. Nibaldo Valenzuela Fernández, por ejemplo, recibió discos del Duetto Alma Norteña, en 1980, enviados por su hermana, desde la Península Ibérica. En 1974, el mismo coleccionista de músicas mexicanas, recibió de una tamaulipeca, discos de Las Hermanas Padilla y Las Jilguerillas. Valenzuela se carteaba con la mexicana, desde 1968.⁸³

La piratería fue otro canal que mantuvo a las músicas mexicanas al alcance de los chilenos. Durante la década de 1980, en los alrededores del puente Cal y Canto de Santiago, un hombre vendía piratería en casetes. Un hijo radicado en California, era quien enviaba las matrices que el

77 ENV-2012.

78 ENV-2013.

79 *Ídem*.

80 ENV-2013. Se comercializó en casete. En 1977, se puso de moda radio FM y caseteras.

81 ENV-2013.

82 ENV-2013. Empresa discográfica propiedad de Germaín de la Fuente, ex miembro de Los Ángeles Negros.

83 ENV-2012.

comerciante usaba. En 1974 y 1975, se fundaron Cumbre y Cuatro, sellos piratas difusionistas de músicas populares mexicanas. Gracias a Cumbre y Cuatro, la música de Los Tigres del Norte llegó a Chile, en el marco del gobierno de Augusto Pinochet Ugarte.⁸⁴

Las músicas mexicanas generaron desconfianza por la cercanía del país azteca con el gobierno de Allende. Hubo chilenos, amantes del mariachi y la norteña, que fueron acusados por «milicos» y «pacos»,⁸⁵ de escuchar música comunista. Los implicados fueron asesinados. A pesar de ello, Antonio Aguilar y Vicente Fernández se beneficiaron por la difusión de sus películas. Las temáticas coincidían con los valores que el gobierno militar difundía.⁸⁶

Intérpretes

En 1980, nació la Agrupación del Cantar Mexicano, por iniciativa de Imelda Zapata. En septiembre de 1981, tuvo lugar el *Primer Encuentro del Mariachi*, en el Club México de Santiago.⁸⁷ De 1982 a 1990, realizó festivales de músicas mexicanas en el Estadio Chile (hoy Víctor Jara). Como Delegada Cultural de México en Chile, Zapata transmitió funciones boxísticas de peleadores mexicanos.⁸⁸ Con el dinero recaudado, compraba vestuarios e instrumentos musicales. Fundó el Mariachi México Lindo (1985) y a Los Rancheros de Chile (1987). Con el apoyo de Radio Colo Colo, Radio Panamericana y Radio Yungay, hizo presentaciones con Los Hermanos Bustos y Eliseo Guevara, en el Club México.⁸⁹

Mario Luis Kreutzberger Blumenfeld (Don Francisco) inauguró Sábados Gigantes, en 1962. El espacio televisivo acogió a las músicas mexicanas.⁹⁰ De 1962 a 1994, año en que emigró a los Estados Unidos, fue escarparte para Eliseo Guevara y Los Tigres de Sonora. Además de ayudar en el posicionamiento de rancheros-chilenos, fue una vitrina para Yolanda del Río, artista mexicana promovida por Don Francisco, en la década de

⁸⁴ ENV-2013.

⁸⁵ EFM-2013. Milicos (militares) y pacos (policías).

⁸⁶ ESZ-2013.

⁸⁷ *Ídem*.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *Ídem*.

⁹⁰ ENV-2013.

1980. En el 2004, Kreutzberger grabó *Mi homenaje a la música norteña mexicana*, al lado de Los Tigres del Norte, Conjunto Primavera, Bronco, Los Huracanes del Norte, Raza Obrera y Polo Urías.⁹¹

Numerosos fueron los intérpretes de mariachi y música norteña mexicana que surgieron en Chile. Los Texanos de América (1973), Las Hermanitas Moya (1974), Los Tigres de Sonora (1975) y Eliseo Guevara (1979), brillaron en la dictadura.⁹² Entre 1973 y 1990, fueron Los Luceros del Valle (ranchera tropical estilo norteño)⁹³ el proyecto más importante.

Luceros del Valle

Están formados por Oscar Inzunza Soto (guitarra) y Rafael Alcalino Leyva (acordeón). Su carrera artística empezó en 1974. Han sido editados en Argentina,⁹⁴ Bolivia, Colombia (Discos Fuentes) y México (EMI-1978). Fueron el primer dueto chileno de música norteña mexicana que experimentó con la cumbia. «La carta número tres», por ejemplo, musicalizó en 1979, En el Festival de la Una, programa televisivo de la señal oficial, músicas mexicanas tuvieron cabida en espacios de la dictadura, siempre y cuando, no amenazaran la estabilidad política.⁹⁵

Los Luceros del Valle se inspiraron en Mike Laure (mexicano) para desarrollar su concepto musical. En la cumbia visualizaron crecimiento profesional. Si el juego estaba en la venta de discos, la cumbia, género distante de críticas sociales, garantizaba el éxito. En 1976, Los Hermanos Bustos grabaron un disco de cumbias, influenciados por Los Luceros del Valle. La música de Inzunza y Alcalino es «una creación para consumo

⁹¹ *Ídem*.

⁹² Entrevista Mario Obando (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMO-2013.

⁹³ Entrevista Oscar Inzunza (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EOI-2013.

⁹⁴ Han grabado 36 discos. Los Hermanos Bustos son otro de los duetos norteños de origen chileno que trabajaron en Argentina. Un recorte de periódico que me facilitó Fernando Bustos, así lo corrobora:

«Por segunda vez, un álbum de Los Hermanos Bustos es editado en el extranjero. Se trata del disco Corridos y Rancheras, lanzado al mercado argentino por el sello Music Hall de Buenos Aires. Previamente, otro Long Play del popular dúo chileno, especialista en repertorio mexicano, había sido editado en Bolivia. Ismael y Fernando Bustos, graban ininterrumpidamente desde 1967, y desde sus comienzos se convirtieron en los artistas nacionales más vendedores del sello Asfona. Han grabado 11 long plays. «Los Hermanos Bustos en Argentina».

⁹⁵ «Los Hermanos Bustos en Argentina».

sudamericano».⁹⁶

En el nombre del dueto chileno está inspirado en Los Costeños del Valle (mexicanos). Alcalino e Inzunza, se conocieron en 1973, trabajando en los trenes que corrían de Santiago al sur de Chile. En 1974, se presentaron en Radio Colo Colo de Santiago. Grabaron en Sol de América, propiedad de Fernando Neira Ruiz, gracias a su popularidad radiofónica.⁹⁷

El programa radiofónico se llamó Pura Música Norteña, conducido por un farmacéutico de Melipilla apodado «Lolo polainas». Transmitió los domingos de 10 de la mañana a 2 de la tarde. Fernando Neira, dueño de Sol de América, los invitó a grabar *Prieta linda*, en 1974. Luego vino *El animalito* (1975), *Música norteña mexicana* (1977), *Más música norteña* (1978), *Puras cumbias* (1977), *El disco de oro* (1978) y *Sólo para bailar* (1979).⁹⁸

El sábado 26 de enero del 2013, en el persa Bío Bío de Santiago, compré un ejemplar de Los Luceros del Valle (Disco de Oro), editado en 1978. Éste reseña:

Pensarán que los temas incluidos en este LP, 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 grabaron *El animalito*, y no muchos creyeron que Los Luceros del Valle estarían en la cúspide que todo artista anhela. Fernando Neira Ruiz, Gerente Productor de esta empresa, confió en la calidad musical e interpretativa de Los Luceros, y aquí los resultados. Éste es su 6 *Long Play* (LP), que significó horas de trabajo, planificación y dedicación.⁹⁹

En 1975, Oscar Inzunza habilitó una discoteca de músicas y películas mexicanas, en Rancagua. El negocio se llama Los Luceros del Valle, ofrece la colección de Cantinflas, Vicente Fernández¹⁰⁰ y Pedro Infan-

⁹⁶ *Ídem.*

⁹⁷ *Ídem.*

⁹⁸ *Ídem.*

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

100 El coleccionista chileno de músicas mexicanas, Fernando Méndez, evocó el concierto de Vicente Fernández:

«Una fuerza sobre humana me conmovió cuando lo presentaron en el escenario. Me enteré que

te. Comercializa videos de Pesado y Duelo, grupos norteños mexicanos contemporáneos. Inzunza y Alcalino difunden a las músicas mexicanas desde la interpretación y la mercantilización. Los productos que ofrecen es para conocedores.¹⁰¹

Caravanas

Con la dictadura, espectáculos radiales y televisivos fueron acotados. Los humoristas, intérpretes rancheros y duetos norteños, comenzaron a organizar caravanas para sobrevivir. Su máximo patrocinador fue Radio Colo Colo de Santiago, empresa que se proyectó, durante la dictadura, como la estación más importante de las músicas mexicanas en Chile. Radio Colo Colo nació en 1974, se fundó sobre los escombros de Radio Luis Emilio Recabarren Serrano (padre del movimiento obrero chileno). Radio Emilio Recabarren comenzó transmisiones en 1971, por órdenes del gobierno de Salvador Allende. «Siempre difundió músicas mexicanas».¹⁰² «Cuando empezó el golpe, mataron a mucha gente. Hay un corrido de Las Jilguerillas que se llama «El desertor»; en él se habla de que los militares se llevan al hijo preso».¹⁰³ El corrido fue tocado por Radio Emilio Recabarren, durante la noche del 11 de septiembre de 1973.¹⁰⁴

En 1976, Fernando Trujillo, Los Reales del Valle y Guadalupe del Carmen, recorrieron Chile, con su caravana de artistas. Dieron funciones en distintos pueblos. Comenzaban a las 3 de la tarde y terminaban a las 8:00 de la noche. Se hacían en gimnasios y eran las radios quienes producían. El 13 y 14 de febrero de 1976, en Talca y San Clemente, las pre-

venía a Chile por una radio local de Maipú, por un programa de música mexicana, de ahí me enteré que venía Vicente a Chile, el 8 de julio del 2012. Se me hizo difícil. Mi idea era verlo en primera fila, verlo de cerquita. Conseguimos entradas para platea alta porque era muy cara la de abajo. Cuando Vicente salió al escenario quise ser más fuerte que la misma muerte, quise volar, una alegría tan grande que me dio ver por primera vez cantar un charro de los grandes de México. Debo agradecer a mi señora y a mi hijo que cooperaron para que fuera. Del concierto salí feliz, lleno de alegría, pues algo sabía que Vicente era muy condescendiente con su público, y realmente lo es. Cantó dos horas y media sin parar, y todavía el hombre dejó el micrófono a un lado y cantó a capela, una voz muy fuerte. Dios me dio la oportunidad de ver a Vicente Fernández, uno de los grandes de México».

EFM-2013.

¹⁰¹ EOI-2013.

¹⁰² ENV-2012.

¹⁰³ *Ídem.*

¹⁰⁴ *Ídem.*

sentaciones se alargaron, los productores requirieron autorización del Intendente para ampliar el horario. Los militares colocaron un timbre en la mano izquierda de cada asistente, para evitar detenciones.¹⁰⁵

Contra

Hugo Olivares Carbajal, locutor de músicas mexicanas, nació el 4 de junio de 1962, en Ovalle, norte de Chile. Migró a Santiago, en 1967, junto a sus padres. Produce y conduce *Despertar Ranchero* y *Los Capos de México*. El primero es transmitido, de lunes a viernes (por las mañanas) en Calipso FM (Grupo Radio Colo Colo). *Despertar Ranchero* inició en el 2000, por iniciativa de Juan Contreras (Los Rancheros de Río Grande). «Juan me enseñó el valor de la música mexicana. Me dijo que pusiera música 100% mexicana, yo no tenía nada entonces».¹⁰⁶

En sus inicios, *Despertar Ranchero* transmitió desde la Comuna Maipú, la más grande de Santiago, en términos demográficos. *Los Capos de México*, emite los sábados por las tardes, desde Radio Santiago Bueras, ubicada en Maipú. «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 las músicas mexicanas».¹⁰⁷ Olivares armó las cortinas de su programa, con música de *Los Capos de México*, agrupación oriunda del país azteca. *Los Capos de México* transmitió por primera vez, el 1 de mayo del 2004, desde Radio Estación Cuatro, con sede en Santiago de Chile.¹⁰⁸

Pensadores chilenos de izquierda, «ven a las músicas mexicanas como herencia de Pinochet».¹⁰⁹ El militar chileno vio con ojos de amor a intérpretes, estilos y corrientes de las músicas mexicanas, que le ayudaran a replicar su discurso ideológico.¹¹⁰ ¿Para qué preocuparse de los intelectuales chilenos, si el grueso de sus gobernados eran campesinos? Pinochet fue pragmático, por eso difundió la música de Antonio Aguilar y no la de Violeta Parra.

¹⁰⁵ EOI-2012.

¹⁰⁶ EHO-2012. Cuando el golpe militar del 11 de septiembre de 1973, Olivares Carvajal tenía 11 años de edad.

¹⁰⁷ EHO-2012.

¹⁰⁸ *Ídem*.

¹⁰⁹ *Ídem*.

¹¹⁰ ENV-2014.

A favor

No todos los actores que dan vida a las músicas mexicanas en Chile, son de izquierda. Sergio Zúñiga Cortés, fundador y director del Mariachi Calicanto, heredero de Sergio y Polita, se declaró partidario de Pinochet. Zúñiga Cortés, su esposa Ingrid Guzmán y su padre, Sergio Zúñiga Soto, sirvieron a la milicia. Zúñiga Soto fue asistente personal del dictador chileno.

La vida de Sergio y Polita, estuvo en peligro en 1980. Un capitán descubrió que Zúñiga Soto e Hipólita Cortés, tenían un dueto de música norteña mexicana. Estaba prohibido que los militares realizaran actividades artísticas.¹¹¹ Zúñiga Soto e Hipólita Cortés, iniciaron su carrera artística en Radio Yungay, en 1974, con el nombre de Sergio y Polita. En 1979, grabaron un casete para Surko, en plena dictadura. La recopilación se llamó *Corridos y Rancheras*. En 1980, fueron descubiertos y confrontados. Les perdonaron la vida por su cercanía con Pinochet.¹¹²

El gusto de los chilenos por la música norteña mexicana, no tiene que ver con la izquierda o la derecha. Tampoco está asociada con el gobierno de Salvador Allende Gossens, ni con el de Augusto Pinochet Ugarte.¹¹³ La dictadura militar incentivó a las músicas mexicanas y también las prohibió. Pinochet alentó lo que reforzara el estereotipo del huaso ligado al campo. Se vinculó al huaso con el charro mexicano por conveniencia política.¹¹⁴

Las cutículas que planteaban el tema de la revolución mexicana fueron censuradas por decisión del régimen (cero contenido político).¹¹⁵ Se bombardeó a los campesinos chilenos con rancheras, porque era donde más enraizado estaba el amor por México. «En el campo chileno, saben las letras de «Caballo blanco» y «La yegua colorada», e ignoraran «Si vas para Chile»».¹¹⁶

¹¹¹ Entrevista Ingrid Guzmán (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EIG-2013.

¹¹² En 1980, Surko vendió los derechos del casete a CBS-México. Gracias a este convenio, fue reeditado en el 2000, en Perú. El casete se reeditó en formato-disco en España, Colombia, Bolivia, Argentina y México, en 2010. Sergio Zúñiga Soto de jubiló con grado de sargento, luego de servir a la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte. Actualmente tiene 65 años de edad. En 2013, Sergio y Polita grabaron dos nuevas producciones. EIG-2013.

¹¹³ Entrevista Sergio Zúñiga Cortés (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESZC-2013.

¹¹⁴ *Ídem*.

¹¹⁵ *Ídem*.

¹¹⁶ *Ídem*.

Derechista

Chilenos adjetivan a las músicas mexicanas como derechistas y conservadoras. La dictadura promovió músicas mexicanas que reforzaran el estereotipo del huaso, pero no significa que todas las músicas mexicanas sean apolíticas. El golpe militar del 11 de septiembre de 1973, coincidió con el protagonismo del corrido político en la música norteña mexicana. 1970 significó el auge del narcotráfico en Sinaloa, con él nacieron Los Tigres del Norte. En la década de 1970, Paulino Vargas Jiménez, líder fundador de Los Broncos de Reynosa, se consagró como compositor. La ausencia en Chile de propuestas críticas, no implica su inexistencia.

La violencia política generada en México durante la década de 1970, provocó el surgimiento de una vertiente contestaria al interior de la música norteña. Un personaje clave es Paulino Vargas Jiménez, líder de Los Broncos de Reynosa, dueto fundacional de la música norteña mexicana, originario de Promontorio, Durango, México. La dictadura no permitió que el rostro politizado de la música norteña llegara a Chile. Sergio Zúñiga Cortés, explicó:

La música mexicana se clasificó. Chabela Vargas, Oscar Chávez y Amparo Ochoa, fueron prohibidos. Música que llegó a Valparaíso, fue requisada. Los Huasos Quincheros se beneficiaron. En el Festival de Música Mexicana Guadalupe del Carmen, celebrado en febrero de cada año, en Chanco, sur de Chile, estuvieron Los Huasos Quincheros. ¿Qué hacen en un festival de música mexicana? 70% de los chilenos que gustan de músicas mexicanas, se asume de derecha. La gente que gusta de la música mexicana es, mayormente, del sur. Ellos vivieron una realidad diferente a Santiago. En el gobierno de Allende, lo que produjese en la zona, se comía en la misma región. Osorno, pueblo ganadero del sur de Chile, no podía llevar sus animales a Santiago. No había animales para comer. Rancagua es agricultor. Había lugares que tenían maíz, y otros, carne. Para campesinos y ganaderos fue pésimo. Por eso, la gente del sur ve mal a Salvador Allende. Los del sur se divertían viendo películas mexicanas. Las películas se arraigaron por la similitud del caballo, la forma de ser. Gente del campo pidió que se derrocara a Salvador Allende. El país se dividió. Cuando Pinochet estereotipó la cueca, impulsó a Los Huasos Quincheros. El sur lo ve positivo porque, en menos de una semana, pudo vender animales y productos del campo, a otras regiones.

Las músicas mexicanas no se hicieron para que Pinochet las usara, eso fue circunstancial. El sur prefiere a la derecha sobre la izquierda. En el sur están los chilenos más mexicanos. 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. Los Huasos Quincheros grabaron música mexicana.¹¹⁷

El 18 de septiembre de 1979, Augusto Pinochet Ugarte promulgó el *Decreto 23*, para investir a la cueca como danza, baile y música nacional de Chile. El manuscrito 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».¹¹⁸ Patrimonializar a la cueca, significó destacar virtudes de la sociedad rural chilena (centro-sur del país andino).¹¹⁹

Rey

La cueca ya formaba parte de la identidad chilena. En 1880, con los excedentes salitreros, el Estado promovió zarzuelas y cuecas, en espacios públicos de Santiago.¹²⁰ También aprovechó la literatura. En 1885, 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. «Obra musicalizada que narra las peripecias de un huaso que visita a sus familiares en Santiago. Concluye con una zamacueca bailada en el escenario».¹²¹ Pinochet retomó elementos de la cultura popular como el huaso, la tonada y la cueca. Su medida ganó simpatía entre las mayorías chilenas.¹²²

Aunque la cueca fue decretada «música nacional de Chile», Pinochet

¹¹⁷ *Ídem*.

¹¹⁸ Información proporcionada por Fabio Salas Zúñiga.

¹¹⁹ Larraín, Jorge, *Identidad chilena*, Santiago, LOM, 2001, p.169.

¹²⁰ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.98.

¹²¹ *Ibid*, p.102.

¹²² ESZC-2013.

exigía mariachis. La instrumentación mexicana estaba en despedidas y bienvenidas, arribos y partidas. «La canción más representativa del gobierno militar fue «El Rey», de José Alfredo Jiménez. Hay lugares donde está prohibido cantarlo, por su vinculación con la dictadura».¹²³ Pinochet fue apasionado de México. «En sus fiestas se cantaban «México lindo y querido», «Paloma querida» y «Cielito lindo», en voz de Los Huasos Quincheros. México es el país más presente en Chile».¹²⁴

«Chile está en deuda con México porque le heredó una música y un idioma. Pensamos en «Cantinflas» y «El Chavo del 8». Los chilenos llevamos tatuado a México. Nos sentimos orgullosos de México, porque también es nuestra patria».¹²⁵ México «es una mezcla de sentimientos. Evoca niñez, cuando estaban mis padres. México es la felicidad completa».¹²⁶

Alemanes

Se establecieron en el sur de Chile. Miembros de estas comunidades adoptaron a la ranchera mexicana. «Se encantaron con la norteña y su acordeón diatónico. El instrumento evoca recuerdos. Es como estar en casa».¹²⁷ El sur de Chile concentró migraciones alemanas, desde finales del siglo XIX. Pinochet sintió afecto por el nacional socialismo de Hitler.¹²⁸ El sur de Chile representa mestizaje: se bebe cerveza alemana y se baila al ritmo que dicta México.

Después

El 28 de junio de 1991, Sergio Zúñiga Cortés fundó el Mariachi Calicanto. Zúñiga nació el 18 de julio de 1977. Recibió formación musical en el Liceo Experimental Artístico (1980), escuela a donde asistían simpati-

¹²³ *Ídem.*

¹²⁴ *Ídem.*

¹²⁵ EHO-2013.

¹²⁶ *Ídem.*

¹²⁷ Silva, Bárbara, p.92.

¹²⁸ Larraín, Jorge, p.263. 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». *Ídem.*

zantes y opositores de la dictadura.¹²⁹ En el mismo año, Televisa, a través de Verónica Castro y La Movida, globalizaba a Los Invasores de Nuevo León, Los Bravos del Norte, Rosenda Bernal, Los Temerarios, Carlos y José.¹³⁰ En 1991, Lorenzo de Monteclaro causó furor con «La pérsica», cumbia que iba perfecta con la felicidad chilena.

En 1991, La Feria del Disco empezó a importar ejemplares de las nuevas músicas mexicanas. Los artículos de entretenimiento producidos por Televisa, coparon espacios mediáticos chilenos.¹³¹ Las teleseries o telenovelas mexicanas, exportaron actrices de cara bonita, música de banda de viento sinaloense e intérpretes gruperos como Bronco. En 2012, Cristián de la Fuente, actor chileno, protagonizó *Amor Bravío*, telenovela que reproduce el estereotipo del charro mexicano en torno a las haciendas y sus chinás (Silvia Navarro).

Al grito de guerra

Con la llegada del gobierno de la concertación, en 1990, Chile creció hasta convertirse en el «jaguar» latinoamericano. Con fuertes inversiones en ciencia y tecnología, Chile se transformó en polo atractivo para miles de migrantes iberoamericanos. En los últimos 20 años (1994-2014), la comunidad de mexicanos en Chile, aumentó. Empresas mexicanas como Telmex, Bimbo, Femsa y Maseca, se han establecido en el país trasandino.¹³² La Asociación de Mexicanos en Chile, a través de la sinaloense, Sujel Castellanos, promueve y difunde tradiciones mexicanas como El día de reyes, la Independencia de México, la Revolución mexicana y el Día de muertos.

Los mexicanos que se encuentran en Chile, arriban, principalmente, como empresarios, estudiantes y esposos, esposas de chilenos. Cinthia Nieto, por ejemplo, es una joven que en 2012, llegó para realizar una estancia doctoral (química), en la Universidad Católica de Chile.¹³³ Alejandro García, oriundo de León, Guanajuato, se estableció en el 2000, en

¹²⁹ ESZC-2013.

¹³⁰ ENV-2013.

¹³¹ EOI-2013.

¹³² Entrevista Sujel Castellanos (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESC-2012.

¹³³ Entrevista Cinthia Nieto (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ECN-2013.

Santiago, luego de matrimoniarse con Mercedes Bustos, chilena. García se dedica a la venta de productos relacionados con domaduras y rodeo chileno; botas, chamarras, sombreros y cinturones, son enviados desde Guadalajara, León y San Francisco del Rincón, Guanajuato. García viste y equipa a quienes asisten a La Media Luna de Nos, en San Bernardo, comuna de Santiago.¹³⁴

Atardecer Ranchero

Juan Velásquez llegó a Chile, en 2010, luego de casarse en 2007 con una chilena. Velásquez estudió ciencias de la comunicación en la Universidad del Valle de Atemajac-Guadalajara (1983). El 2 de noviembre del 2012, inició el programa *Atardecer Ranchero*, en Radio Colo Colo. Velásquez fue invitado por Omar Garate, dueño de Radio Colo Colo, para que se hiciera cargo del espacio. «Tenía la intención de hacer un programa de músicas mexicanas, conducido por un mexicano. Quería un locutor mexicano, no a un chileno hablando mexicano. Tampoco quería grupos chilenos tocando mexicano. Se trata de autenticidad mexicana».¹³⁵

El objetivo es llegar a personas que oscilen entre 40 y 70 años de edad, «porque son ellos quienes recuerdan las películas mexicanas».¹³⁶ Velásquez comparte biografías de artistas, para luego colocar ejemplos musicales. Suena música mexicana de todas las épocas y distintos géneros, incluyendo la norteña que se grabó de 1950 a 1960. Aunque en Chile son muy conocidos Antonio Aguilar y Vicente Fernández, *Atardecer Ranchero* es un escaparate para mostrar canciones de artistas no tan conocidos, como Gerardo Reyes y Lola Beltrán.

Trata de hacer una locución «seria, sin chilenismos y evitando el circo».¹³⁷ *Atardecer Ranchero* está inspirado en un programa que transmitió en Guadalajara, Jalisco, en 1980. Pasa de lunes a sábado, de 7 a 8 de la noche. En cada emisión se tocan 15 canciones. Gracias a Velásquez, escuelas primarias de Maipú, San Bernardo y Talagante, han hecho bailables con polkas, redowas y huapangos norteños. Corridos vinculados

¹³⁴ Entrevista Alejandro García (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAG-2013.

¹³⁵ EJV-2013.

¹³⁶ *Ídem*.

¹³⁷ *Ídem*.

con el narcotráfico no se transmiten porque «no es correcto que un mexicano promueva cosas malas de su patria». ¹³⁸ En Chile, las músicas mexicanas son clasificadas en estratos sociales. «Alguien de Las Condes prefiere a Luis Miguel con mariachi y un obrero de Maipú es feliz con Pedro Infante». ¹³⁹

Históricamente, las músicas aztecas pisan fuerte en Chile, «por eso, cada que se inaugura un programa mexicano, sabes que tendrá éxito». ¹⁴⁰ Velásquez vive en un barrio santiaguino de gente pudiente y su programa está enfocado a personas trabajadoras. Esta condición le permite tener una visión amplia. Las clases bajas escuchan músicas mexicanas por herencia de sus padres; los ricos por cosmopolitismo y refinamiento intelectual. ¹⁴¹ Las músicas mexicanas permean a la sociedad chilena; ricos y pobres participan de su consumo.

Moisés Aarón Quezada Valenzuela

Nació el 24 de junio de 1995, en Los Ángeles, sur de Chile. Sus abuelos y padres fueron ejecutantes. Primero lo enseñaron a escuchar la música norteña mexicana, luego a tocarla. Su abuelo, Alfonso Valenzuela, ¹⁴² fue un músico mexicano que llegó a Chile, en 1939, a bordo del *Cuauhtémoc*. El abuelo de Quezada arribó a la nación trasandina como parte del contingente musical que México envió para apoyar a los chilenos, luego del terremoto de 1939. Alfonso Valenzuela era ejecutante de violín y bajo sexto, nativo de Tamaulipas, México. En su abuelo mexicano, Quezada Valenzuela, encontró su más grande conexión con el país azteca. ¹⁴³

Define a la música norteña como un estilo de vida; al escucharla, dice, «se van los malestares y llega la alegría». ¹⁴⁴ 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

¹³⁸ *Ídem*.

¹³⁹ *Ídem*.

¹⁴⁰ *Ídem*.

¹⁴¹ *Ídem*.

¹⁴² Tenía 19 años de edad cuando llegó a Chile.

¹⁴³ Entrevista Moisés Quezada Valenzuela (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMQV-2012.

¹⁴⁴ *Ídem*.

saber que su abuelo era mexicano, lo colma de amor por una nación cercana en sentimiento. «Saber que en mis venas corre sangre mexicana me llena de orgullo, por eso cada vez que toco música norteña, lo hago con el corazón. Un día viviré en México».¹⁴⁵

Desde pequeño, vive rodeado de rancheras y corridos. «Cantidad de música que pensamos chilena, es mexicana».¹⁴⁶ «La cultura mexicana tiene algo que enamora. México es una meta, un sueño».¹⁴⁷ En 2011, en el marco de las celebraciones de las fiestas patrias del 18 de septiembre, tuvo un problema con el profesor de historia. El maestro les pidió un trabajo sobre músicos chilenos. Quezada no atendió las indicaciones. «Hice un trabajo sobre cultura mexicana. Hubo un encontronazo con el maestro, pero no importa, las músicas mexicanas son las más importantes. No me van a imponer la música chilena, para mí, México es lo mejor».¹⁴⁸

El caso de Quezada Valenzuela, no es el único. Mario Corona y Christian Maldonado registraron la existencia de Carlos Daniel Aedo Lagos, originario de Chillán. Lagos es conocido como «El charro mestizo». El papá de Aedo era nativo de Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Sus progenitores se conocieron en Chile. Cuando Lagos tenía un año de edad, sus padres lo llevaron a México.¹⁴⁹ Los nexos entre chilenos y mexicanos, son profundos y enraizados.

Club Amigos de la Música Ranchera

Hugo Olivares Carvajal es su presidente. 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 promover a México y recaudar fondos para ayuda humanitaria. Exceptuando a Olivares, quien es originario del norte, sus integrantes nacieron en el sur chileno: Laura Julia González (Chillán), Blanca Esther Turban (Chiloé) y Julio Quintero (novena región). El Club Amigos de la

¹⁴⁵ *Ídem.*

¹⁴⁶ *Ídem.*

¹⁴⁷ *Ídem.*

¹⁴⁸ *Ídem.*

¹⁴⁹ *Ídem.*

Música Ranchera cuenta con 5,000 agremiados.¹⁵⁰

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, cuando Porfirio Díaz envió un grupo de músicos. La injerencia del Estado mexicano ha sido contundente. Los mandatarios aztecas han remitido músicos y artistas como David Alfaro Siqueiros, para contribuir en las reconstrucciones que Chile ha tenido que emprender, luego de cada terremoto padecido.

A pesar de que las relaciones políticas y comerciales, entre México y Chile, se quebraron, la música norteña mexicana siguió llegando a la nación trasandina, gracias a la intervención de chilenos exiliados en México, a chilenas radicadas en España, al contrabando y a la tenacidad de mexicanas como Imelda Zapata. Aún durante la dictadura, hubo mexicanos que cumplieron un rol de importancia en la promoción y difusión de la cultura mexicana.

La dictadura militar distanció al pueblo chileno, desgarró su sociedad, mutiló sus lazos comunitarios, volvió antagónicos a huasos e intelectuales. Las músicas mexicanas, en general, cargan el estigma de derechistas, conservadoras y comparsas de la dictadura militar. La música norteña mexicana es mirada con desconfianza por sectores letrados chilenos. Las músicas mexicanas en Chile, son sinónimo de huasos (campesinos iletrados e ignorantes derechistas).

A la par de este fenómeno, intérpretes valorados por las élites intelectuales chilenas como Violeta Para, Víctor Jara, Quilapayún y Mauricio Redolés Bustos, han grabado músicas mexicanas. Desde esta perspectiva, las músicas mexicanas rebasan a Salvador Allende y Augusto Pinochet. Están más allá de derechas e izquierdas. Tampoco son privativas de los huasos. La cotidianeidad difiere de lo que transita por los canales oficiales chilenos. Conocí gente humilde que ama a las músicas mexicanas, pero también tuve encuentros con personas de mundo que respetan y entienden la importancia histórica de México, para la nación

¹⁵⁰ EJO-2013.

chilena.

Las élites chilenas olvidan un pasado ligado a México. Niegan la trascendencia de México en Chile. «La ranchera es del sur de Chile», donde habitan huasos, gente sin educación ni cultura, afirman. En Santiago gustan de lo europeo, porque los chilenos son Europa en América. No es así. En Santiago radican coleccionistas y locutores, se encuentra Radio Colo Colo y Christian Maldonado, cineasta productor de Norteños del Sur. La presencia de las músicas populares mexicanas en Chile debe ser estudiada. Ignorar el fenómeno sociocultural, es un acto de soberbia intelectual, una manifestación de imperialismo académico.

El origen sureño de las músicas mexicanas es una falacia que investigaciones como la presente, refuta. Los chilenos se distancian de la dictadura, misma que asocian con las músicas populares mexicanas. Para millones de andinos, las músicas mexicanas fueron aliadas del gobierno militar. Se cree, la ranchera adoctrinó masas, junto a la televisión, «industria de producción y reproducción de mensajes homogeneizadores para consumo masivo».¹⁵¹

Si las músicas mexicanas convinieron a los intereses de Pinochet Ugarte, fue por su temática rural. La dictadura recurrió a ellas, para alejar, discursivamente, a los campesinos de la crítica política. Claro que no se promovió toda la música mexicana, hubo intérpretes, canciones y compositores, bloqueados por la dictadura (Paulino Vargas Jiménez, por ejemplo).

El amor por las músicas mexicanas rebasa estratos sociales. Iba con la idea de un país lleno de gente europea, ajena a las músicas mexicanas. Pensaba que la conexión que explicaría una posible afición de los chilenos por la música norteña mexicana, estaba en el sur, por los migrantes alemanes y polacos que ahí residen. Imaginé que al ser resultado del mestizaje entre el acordeón europeo y el bajo sexto mexicano, las migraciones centro-europeas a Chile, ayudarían a explicar la vigencia de la música norteña mexicana. Las músicas populares mexicanas representan una realidad compleja, profunda y enraizada, en el país transandino.

Fue sencillo ubicar mis fuentes. A los tres días de establecido en Santiago, había realizado mi primera entrevista. Se trató de Mario Obando,

¹⁵¹ Subercaseaux, Bernardo, *Historia del libro en Chile*, Santiago, LOM, 2010, p.201. Griselda Núñez, por ejemplo, es una poetisa que ingresó a la escena literaria luego de aparecer en Sábado Gigante, conducido por el judío-alemán, Mario Kreutzberger «Don Francisco».

fabricante de bajo sextos, nacido en Valdivia (sur de Chile). Nos encontramos un sábado por la mañana. Obando me llevó a La Piojera y El Hoyo, picadas donde está presente la música norteña mexicana. En La Piojera trabajan Los Soles del Norte, dueto con más de 40 años, divulgando canciones mexicanas.

Con el triunfo del NO y la elección del primer gobierno de la concertación, en 1989, Chile inició una nueva época. Es natural y entendible, que luego de las vejaciones sufridas por la dictadura, los chilenos quieran alejarse de todo lo que huele a Pinochet. Las músicas mexicanas forman parte de ese patrimonio inmaterial heredado por la dictadura pinochetista. La dictadura de Augusto Pinochet Ugarte, es una herida abierta; también una oportunidad para que la nación chilena aclare dudas y responda preguntas sobre su pasado inmediato.

Capítulo 6

CHILE

Limache es un pueblo rural, a dos horas de Santiago, cercano a Valparaíso. Los días 2, 3 y 4 de noviembre de 2012, tuve la oportunidad de asistir al Primer Aniversario de La Ponderosa Eventos, productora de conciertos rancheros dirigida por Alejandro Montero. Entré en contacto con el mundo de los huasos, que en el contexto mexicano equivalen a los rancheros del Bajío. En la tarde del primer día de actividades, pude conversar con Los Halcones Negros, grupo chileno de música norteña mexicana que combina lo tradicional con lo moderno.

Pude ver cómo las músicas mexicanas interactúan con ritmos chilenos como la cueca y las tonadas. Los festejos de La Ponderosa incluyeron tres tipos de actividades artísticas: los bailes nocturnos en la ramada o fonda (espacio improvisado para la ocasión), el rodeo chileno y las domaduras. En el desarrollo de los bailes nocturnos se presentaron intérpretes de ranchero y conjuntos norteños que combinaron la interpretación de melodías mexicanas con cuecas y tonadas chilenas. En el rodeo los ritmos chilenos avasallaron, mientras que las domaduras estuvieron ambientadas por rancheras y corridos mexicanos. Recuerdo que durante los tres días de fiesta, la bandera mexicana ondeo a un costado de su similar chilena; ninguna persona se inconformó al respecto, todos parecían felices de tener a un mexicano entre ellos.

Cueca

En la cueca hay una relación entre música, danza y canto.¹ La cueca es una creación artística de la que participan todos los países andinos. Hay una identidad oficial de Estado ligada a la cueca y una identidad popular vinculada con las músicas mexicanas, fenómeno que fue muy claro durante los festejos del Primer Aniversario de La Ponderosa Eventos. La cueca que se bailó fue heredada por el régimen militar.² La cueca brava,³ la marginal, es perseguida por las élites chilenas. «Aborrecen la cultura popular».⁴ Emilio Ignacio Santana Soto, precisó:

Quando Pinochet se apropió de la cueca, la mató. Quería armar un Estado, necesitaba un ritmo y agarró la cosa oficial. Entonces apareció el huaso, pero el dueño de fundos, el terrateniente que usa mantas caras, no los trabajadores. Es el prototipo del campesino terrateniente que canta la cueca, cosas que no tienen que ver. Se acabó la bohemia, se murió la noche porque había toque de queda y la cueca es de noche, por eso el país entró en decadencia. La cueca se movió a los prostíbulos, ahí estaba el carnaval popular. En la década de 1990, tímidamente, la cueca empezó a surgir, hoy existe y no va a parar. La cueca está viva, si sabes a donde ir. En Santiago encuentras cueca toda la noche; hay un circuito, una escena. No es una guevada que se le ocurrió a un milico, de cómo teníamos que ser los chilenos. Tuve tíos-abuelos que eran mata-rifes. Mi abuelo era panadero. Hay una identificación. El golpe castró al país, en lo profundo, la cultura murió. La cueca es aquella que mantiene un espíritu social vivo. Es una estructura y luego se dan momentos históricos, interpretaciones. Es como leer el diario porque te dice lo que va

¹ Nació en Santiago. Es santiaguino antiguo, porque su abuelo fue originario de la capital chilena. Al momento de la entrevista tenía 22 años. Es amante de la música por herencia de familia. El hermano de su abuelo era cantador; un tío es laudero (elabora sus guitarras). Es egresado de la Universidad de Chile, de la licenciatura en sociología. En sus inicios era intérprete de folclor latinoamericano, luego, por motivaciones académicas, ingresó al mundo de la cueca. Piensa que el real mundo de la cueca está marginal y poco tiene que ver con la dictadura pinochetista. Entrevista Emilio Santana (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EES-2012.

² Los Huasos Quincheros, uno de los máximos representantes de la cueca pinochetista, son vistos por las nuevas generaciones de chilenos como «cuicos» (ricos) tocando música popular. EES-2012.

³ La cueca brava se inauguró en 1972, con un álbum que editaron Los Chileneros. *La cueva brava* aborda temáticas de barrio, involucra trabajadores, describe la vida del barrio. EES-2012.

⁴ Existen tres tipos de cueca: la nordiña, la del centro y la del sur. La primera ofrece temáticas religiosas y está ligada a la minería. La segunda, también llamada brava, es una cueca más social, ligada a contextos urbanos. La tercera da cuenta de la rica naturaleza que caracteriza al sur de Chile. Los políticos chilenos hablan de «cueca de salón» y «cueca campesina».

pasando. La instrumentación de la cueca varía, pero la base es piano, acordeón, guitarra y pandero. La cueca rescata al roto chileno. Hoy se asocia a lo vulgar, por el arribismo chileno. La cueca va acompañada de la fiesta y el exceso. Hay lotes de bohemias donde la cueca suena, como el Galpón Víctor Jara. Los carnavales son fundamentales para entender la cueca y éstos se prohibieron en el gobierno militar. El carnaval chileno está encerrado, porque el de la calle lo prohibieron; es una cultura que vive en cuatro paredes.⁵

¿Existe diálogo entre la ranchera y la cueca? Sí. Las domaduras son un espacio festivo, en el que estos géneros musicales interactúan. El coloquio no se restringe a la ruralidad chilena, se extiende a locales santiaguinos como La Piojera, picada o cantina, donde Los Soles del Norte, dueto conformado por acordeonista y guitarra, trabajan desde 1970. Durante mi estadía en Chile, visité en 10 ocasiones La Piojera y pude corroborar que Los Soles del Norte interpretan rancheras y corridos mexicanos, cuecas y tonadas chilenas.⁶

En Los Cuates, restaurante de comida mexicana, ubicado en Providencia, trabajan Los Palomos Reales, dueto integrado por un varón (acordeón) y una dama (guitarra y primera voz). Mario Obando, uno de los lauderos chilenos (constructor de bajo sextos) más importantes de Santiago, recuerda que en 1982, en plena dictadura, funcionó Los Canallas. Para entrar se requería contraseña. Era una cantina clandestina que operaba de madrugada, en donde los asistentes departían ambientados por cuecas, tonadas, rancheras y corridos mexicanos.

Halcones Negros

Agrupación norteña mexicana de origen chileno. Surgió en 1992, en la región del Bío Bío, sur del país trasandino. Sus líderes son Roberto Bravo y Roxana Azúa. Son acompañados por sus tres hijas, quienes ejecutan bajo eléctrico y percusiones. En los inicios de su carrera, se vieron in-

⁵ EES-2012.

⁶ Los Soles del Norte nacieron en 1970, grabaron para Philips y Discos LM de Santiago. En 2008, tuvieron la oportunidad de trabajar en Sao Paulo y Río de Janeiro, Brasil. Su primer álbum se llamó *Los Sabanales*, en 1970. Cuentan con 18 grabaciones. Trabajan cotidianamente en La Piojera de Santiago.

fluenciados por la obra creativa de Los Hermanos Bustos y Los Reales del Valle, hasta que encontraron un estilo propio. Es un proyecto en transición musical, porque combinan el tropical ranchero con la música norteña cultivada en Nuevo León y Tamaulipas. *Alma Enamorada*, su último disco, demuestra su romance con las raíces musicales mexicanas.⁷

Trabajan en Neuquén, Río Negro, Mendoza, Río Gallegos y Formosa, Argentina. Desde 2008, realizan giras anuales por Argentina, en donde son contratados por migrantes chilenos.⁸ Consecuencia de la dictadura pinochetista, miles de chilenos se refugiaron en la Patagonia Argentina. «Allá viven chilenos que mueren por volver a su patria. A través de la música ranchera, abrazamos sus recuerdos y calmamos la añoranza de regresar a su tierra».⁹

Son autores de un alto porcentaje de sus grabaciones. La base rítmica de sus creaciones es una fusión de lo tropical-caribeño con lo ranchero mexicano. Otro rasgo que los vuelve especiales es vivir de la música. No son artistas de fin de semana, se dedican de tiempo completo a su carrera. Cuentan con ocho grabaciones discográficas en el mercado.¹⁰

Nacieron en 1992 y en 1994 lograron su primera grabación. Trabajaron en las calles hasta 1998. En 2003, materializaron su primer registro con bajo eléctrico y batería. En 2007, apareció *Herencia Norteña*, su primera grabación editada por un sello discográfico (Tekila Records). Posteriormente, grabaron un álbum en Argentina con Yepun Producciones de Neuquén, reeditado en Santiago por Tekila Records.¹¹ Gracias al éxito de su grabación argentina, pudieron renovar su acordeón y comprarle un bajo sexto a Saúl Cárdenas.¹²

Saúl Cárdenas provee de encordados, necesarios para el funcionamiento de sus bajo sextos. Gracias al Internet y a un conocimiento mayor de la cultura mexicana, Los Halcones Negros buscan transformar su sonido «achilenado» en «auténticamente mexicano».¹³ Innovan en vestuario, gracias a la ayuda de Roberto Jorquera, chileno casado con

7 Entrevista Roberto Bravo (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERB-2012.

8 Entrevista Roxana Azúa (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERA-2012.

9 *Ídem*.

10 Entrevista José Antonio Costa (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJAC-2012.

11 ERB-2012.

12 Músico evangélico, radicado en el sur de Chile. Trabaja como representante de Boppola, acordeones norteños mexicanos, con oficinas centrales en Ciudad Victoria, Tamaulipas, México.

13 *Ídem*.

mexicana. Jorquera viaja al país azteca, donde adquiere sombreros, botas, cintos, pantalones y camisas.

Los Halcones Negros evitan ensuciar las voces con el acordeón, por eso realizan sus ataques sólo cuando es necesario. Privilegian el canto femenino. «Tratamos de hacer dinámico el show, mientras más participe la gente, más cómodos nos sentimos».¹⁴ Durante sus actuaciones, recurren al grito huaso (¡Uyuuuuuy!) para incentivar la integración del público asistente. Los chilenos gustan de lo simple, de lo básico; no exigen calidad musical, quizás porque se acostumbraron a existir con muy poco, a vivir al día y sin lujos. La chilena es una cultura sin ornamentaciones ni revestimientos; el chileno es un pueblo, culturalmente, austero.

Rancheras y corridos

Fueron María José Quintanilla y Rojo Fama, responsables de que las músicas populares mexicanas aspiraran a un reconocimiento social generalizado. El programa televisivo se estrenó en 2002, señal TVN. Jaime Román, ejecutivo de Sony, se erigió como productor del primer material discográfico de Quintanilla (*México lindo y querido*).¹⁵ Quintanilla y Rojo Fama, son claves para estudiar la inclinación de las élites chilenas por las músicas mexicanas.

Las músicas mexicanas eludieron obstáculos y se sobrepusieron a la discriminación. Eran asociadas con gente borracha e inculta.¹⁶ Siempre se consumieron en hogares chilenos, pero difícilmente se reconocía en espacios públicos. Con María José Quintanilla la ranchera entró a la televisión chilena pos-dictadura. El chileno aceptó que escucha rancheras y corridos. Las músicas mexicanas se reivindicaron y los chilenos asumieron lo que son. La ranchera y el corrido, no son nuevos en Chile, llegaron desde la primera mitad del siglo XX. Fue el manejo político de la dictadura, responsable de la satanización de las músicas mexicanas en Chile.

El éxito de María José Quintanilla generó una revolución ranchera sin

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Entrevista Hugo Olivares (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EHO-2014.

¹⁶ Entrevista Nivaldo Valenzuela (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ENV-2014.

precedentes. La oportunidad fue capitalizada por Los Charros de Lumaco, máximos representantes de la cumbia tropical ranchera. Sergio Zúñiga Cortés explica cómo surgió esta moda musical:

La cumbia ranchera parte de una moda del teclado Casio. El artefacto daba la oportunidad de generar un acorde con apretar una tecla. Trae un secuenciador. Reemplaza al músico y se comienza a hacer música *sound* que es tropical (*cumbia sound*). Es un antecesor de la cumbia tropical ranchera. La música *sound* se escucha en el norte de Chile y Perú. Los chilenos compraron teclados para hacer música *sound*. Se generó una cantidad impresionante de grupos. La moda duró siete años, vino la caída y los grupos quedaron fuera de juego. La música *sound* fue sustituida por el axé brasileño. Murió el *sound* como fenómeno. Muchos de los grupos *sound* recurrieron a la ranchera mexicana para animar fiestas. Comenzaron a surgir proyectos como la Banda Tropikal de Vallenar (norte de Chile) y Los Charros de Lumaco (sur de Chile). El fenómeno nació porque había muchos grupos sueltos que se quedaron sin pega (trabajo). Aparecieron grupos de música ranchera usando bajo eléctrico, guitarra eléctrica, timbaleras y teclado rítmico Casio. A las rancheras les pusieron ritmo de cumbia. Todo lo hicieron cumbia. Apareció el movimiento de la cumbia ranchera. Se pusieron un sombrero y unas botas, y se volvieron rancheros. Con Los Charros de Lumaco el fenómeno se volvió masivo. Sus integrantes usaban pelo largo, hacían pasos de bailante argentino y agilizaron el ritmo de las canciones mexicanas. También ayudaron a afianzar la ranchera en la televisión chilena.¹⁷

Más allá de valoraciones estéticas, Los Charros de Lumaco demuestran que las músicas mexicanas están insertas en el corazón de los chilenos. El encanto de las músicas mexicanas (ranchera y corrido) se debe a las historias narradas, al relato de la vida misma, a lo cotidiano y universal de sus personajes. «México tuvo la dicha de ver nacer a la ranchera, pero quienes la adoptamos en América Latina, le hemos dado vida propia. Las músicas mexicanas son universales».¹⁸ La norteña, el corrido, el mariachi y la ranchera, son tan mexicanas como chilenas. Las músicas mexicanas articulan sociedades de migrantes latinoamericanos.

¹⁷ Entrevista Sergio Zúñiga Cortés (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESZC-2014.

¹⁸ ERB-2012.

Tigres de Sonora

La agrupación se fundó en 1975. Sus integrantes: Mario de la Cruz Valenzuela Machuca (guitarra), José Rosalindo Valenzuela Machuca (batería), Juan Carlos Guzmán Acuña (bajo eléctrico), Pedro Julio Reyes Cáceres (acordeón)¹⁹ y Santiago Amador Guzmán Chacón. El nombre surgió mientras observaban un mapa de México. Son originarios de Rancagua, sexta región. En 1972, se presentaron en Radio Magallanes, Radio Candelaria y Radio Luis Emilio Recabarren²⁰ (sábados de 2 a 5 p.m.). Entonces se llamaban Los Placeres de Angostura.²¹

Llegó el golpe militar de 1973 y los eventos nocturnos desaparecieron. Se podía trabajar en bailes matutinos. En 1975, la situación empezó a menguar, oportunidad capitalizada por Jorge Landi, responsable de la primera grabación de Los Tigres de Sonora. El nombre no tiene que ver con Los Tigres del Norte, sino con un ejercicio geográfico. Esa primera grabación fue respaldada por IRT Alba, empresa inglesa. El corte promocional se llamó *La vampira* (cumbia). Los Tigres de Sonora grabaron tres producciones con IRT Alba.²²

Grabaron para Sol de América. Colaboraron con dos temas, en un disco colectivo que se editó en 1978, en Argentina. «En la Patagonia Argentina la masa obrera es chilena».²³ De 1981 a 1989 realizaron giras por Argentina. Eran caravanas de tres meses. En 1987, grabaron en Argentina (con Líder Music de Buenos Aires), los álbumes: *Calientito* y *Forastero*. Nunca se presentaron en Buenos Aires, siempre en el sur y norte argentino (Formosa y Resistencia). En 1993, fueron invitados a un evento rancharo en Argentina y el 18 de septiembre del 2010, estuvieron en Comodoro Rivadavia, encabezando los festejos de la independencia chilena.

Cuando trabajaron en Argentina su público estaba integrado por paraguayos, chilenos, argentinos y bolivianos. En 1988, actuaron al lado de Vicente Fernández en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia. Dos de las últimas producciones discográficas de Los Tigres de Sonora, aparecieron en 1993

¹⁹ Nació el 1 de septiembre de 1951.

²⁰ Luis Emilio Recabarren era una radio de alcance considerable, llegaban cartas de Argentina y Rusia. Sus oficinas se ubicaban en el décimo segundo piso de Santiago, el edificio más moderno de esa época, cuando Salvador Allende gobernaba Chile.

²¹ Entrevista Pedro Reyes (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPR-2012.

²² *Idem.*

²³ *Idem.*

(*Cumbias diferentes y Sones norteños*) y 1996 (*Con botas y sombreros*).²⁴ En 1993, en una visita a Radio Canelo de San Bernardo, Los Tigres de Sonora conocieron a Jaime Mora, empresario chileno de músicas mexicanas. La grabación del álbum de 1996, les abrió las puertas de Viva el lunes, programa conducido por Cecilia Bolocco Fonck.

Las músicas mexicanas (rancheras y corridos) eran menospreciadas en Chile, por eso los bailes tenían lugar en espacios improvisados. Esto cambió, gracias a Jaime Mora. Echó a andar el Restaurante La Espuela, en la comuna de San Bernardo, a 20 minutos de Santiago, hacia el sur de Chile. Es un lugar con excelentes instalaciones, vitrina para solistas, duetos y conjuntos chilenos que cultivan la ranchera y el corrido mexicano. Sus eventos son dominicales. Junto al restaurante se ubica la Media Luna de Nos, ruedo con capacidad para 5,000 mil personas. Salvo enero y febrero, el resto del año, la Media Luna de Nos ofrece cumbres rancheras. Jaime Mora cuenta con espacios en Radio Colo Colo, Radio Progreso de Talagante y Radio Positiva FM, en los que promociona sus eventos de músicas mexicanas.²⁵

Los Tigres de Sonora nunca fueron grandes vendedores de discos. De bajo perfil, siempre han laborado como «teloneros»²⁶ de famosos. En 2004, por ejemplo, trabajaron con Los Hermanos Bustos, cuando éstos compartieron cartelera con Los Tigres del Norte, en el Teatro Caupolicán de Santiago de Chile. También acompañan a María José Quintanilla.

Reyes Cáceres se disfrazó de charro para tocar el acordeón en el Barrio Alto de Santiago de Chile. «Las músicas mexicanas tienen aceptación en toda la sociedad chilena»,²⁷ es la oración con la que cerró la entrevista que sostuvimos en el Restaurante La Espuela.

Cuate regalón

Jaime Mora Mardones nació en 1970, en Angol, sur de Chile. Se enamoró de las músicas mexicanas gracias a las películas que disfrutó cuando

²⁴ *Ídem*.

²⁵ Entrevista Jaime Mora (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJM-2012.

²⁶ Telonero es una palabra que se usa en Sudamérica para referirse a los artistas que cumplen con roles secundarios en el desarrollo de los conciertos. Recientemente, Los Tigres de Sonora se presentaron en Tierra del Fuego, después del estrecho de Magallanes, llegando a la Antártida.

²⁷ EPR-2012.

niño. En 1985, se estableció en Santiago, donde se inició como locutor en una radio comunal. Actualmente, conduce seis programas radiofónicos (Radio Progreso, Radio Volver, Radio Colo Colo, Radio Píntame y Calipso FM) y dos programas de televisión (Megavisión, Canal 9). Mora posee los derechos sobre *El Cancionero Mexicano*, marca usada para promocionar espectáculos aztecas. Es el gestor de Cumbre Ranchera,²⁸ iniciativa comercial que aglutina solistas e intérpretes rancheros; con ella, Mardones ha recorrido Chile y Argentina. Igual de valiosa es la venta de discos rancheros que promueve a través de kioscos, estanquillos o puestos de revistas, en Santiago de Chile.²⁹

Es dueño del Restaurante La Espuela, en San Bernardo, con capacidad para 1,000 personas. El sitio opera los domingos de 2 p.m. a 10:00 p.m. Cada domingo trabajan 15 artistas que interpreten rancheras y corridos. Es productor de los festivales de Puyehue (febrero) y Tierra del Fuego (noviembre). Participa como jurado en el Festival de Coquimbo, financiado por instancias culturales de México. Ha sido presentador de Los Tigres del Norte, Vicente y Pedro Fernández, Juan y Ana Gabriel, durante las actuaciones de éstos, en Chile.³⁰

Presta un servicio a migrantes del sur de Chile, radicados en Santiago y ciudades mineras del norte. «Ayudo a revivir su infancia».³¹ El nacido en Angol, es dueño de una envidiable fortuna, gracias a la comercialización que ha hecho de canciones y estereotipos mexicanos. Las músicas mexicanas son nostalgia y amor, pero también negocio y fraude.

Los festivales de músicas mexicanas se programan en enero y febrero, porque no hay riesgos de lluvia, no es tan frío y es verano, tiempo de asueto. Los festivales de músicas mexicanas forman parte de un entramado turístico.³² Los eventos de Mora se desenvuelven en medias lunas, recintos donde se combinan suertes de jinetes con rancheras y corridos mexicanos. De noviembre a diciembre, se organizan, semanalmente, domaduras.³³

²⁸ Las cumbres rancheras se hacen en recintos grandes, comienzan a las 2 p.m. y terminan a las 10 p.m. Siempre los domingos. Participan más de 15 intérpretes y asisten más de 5,000 personas. EJM-2012.

²⁹ *Ídem*.

³⁰ *Ídem*.

³¹ *Ídem*.

³² *Ídem*.

³³ *Ídem*.

En la ruralidad chilena, las músicas mexicanas son un artículo de primera necesidad. Programas radiofónicos, especializados en rancheras y corridos, siguen informando decesos, nacimientos y terremotos. «Conocí *Encuentro de un arriero*, *Antuco* y *Chacal* de Nahueltoro, por la radio. Supe la caída de un avión uruguayo en la cordillera, gracias a la radio».³⁴

Hace años, los chinos fabrican y venden bajo sextos y teclados Casio, instrumentos vinculados a la música norteña mexicana y a la cumbia tropical ranchera, respectivamente. Las músicas mexicanas es negocio de pocos y disfrute de muchos. La cultura mexicana en América Latina, es una mina que espera ser redescubierta, conocida, trabajada, comprendida y explicada.

Familia Lagos

Eduardo Ramón Lagos Díaz, es el líder del proyecto y jefe de la familia Lagos. Originarios del sur de Chile, ambientan eventos rancheros con humor, acrobacias, jinetes, canciones y representaciones de estereotipos mexicanos, apoyados en películas de Vicente Fernández y Antonio Aguilar. «Chelelo», es el nombre del personaje que interpreta Ramón Lagos durante sus espectáculos. «Antonio Aguilar cantaba Gabino Barrera, que a veces a raíz andaba, por eso trabajo descalzo, lo más auténtico posible, no importa si hay lluvia, barro o sol».³⁵

La Familia Lagos nació en 1995. Para construir el proyecto, se inspiraron en recuerdos de niñez. «Veía los *western* estadounidenses y había problemas para leer las cintillas de traducción, por eso, el cine mexicano causó furor».³⁶ Su trabajo tiene que ver con personajes y paisajes del cine mexicano. Representan a los mexicanos de campo, capturan el espíritu de la gente de a pie. Sus personajes son campesinos, por eso evitan ataviarse con trajes de charro.

Trabajan hijos, hijas, yernos y esposa. Sus virtudes: espontaneidad y amor por los animales. La incorporación de caballos, chivos y burros, en sus actuaciones, es honestidad artística. En el escenario, se apropian del espíritu mexicano. Reconocen que les hace falta maduración, difu-

³⁴ *Ídem*.

³⁵ Entrevista Eduardo Lagos (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EEL-2012.

³⁶ *Ídem*.

sión y un manejo profesional de marketing. «Los mexicanos conocen su cultura, no necesitan de los chilenos para vivirla. En México están los artistas de verdad. Por bien que lo haga un chileno, jamás superará a los cantantes y artistas mexicanos».³⁷

Quieren arrendar la Media Luna de Rancagua, con capacidad para 12,000 personas. No habría problema en llenarla porque «en Chile hay mucho mexicano disfrazado de chileno que siempre canta rancheras y corridos».³⁸ Mexicano es quien nació en México y también el que se apropió de su cultura. La Familia Lagos representa a México, con honestidad, en todo Chile.

Lucho Muñoz

Luis Rodolfo Muñoz Núñez, nació en 1960. Es propietario de LM Producciones, con matriz en Santiago. Se especializa en la grabación de duetos norteños, intérpretes de música tropical y cantantes rancheros. Sus máximos compradores están en la ruralidad. En 1997 se vinculó con el negocio de la música, y desde 2009, dirige y administra LM. Vende sus producciones a bajos precios, para combatir la piratería. Intérpretes lo buscan para adquirir ejemplares de sus propias grabaciones, que luego revenden en plazas, jardines, casinos, bares, fondas, cantinas y picadas. Un porcentaje de cada grabación es destinada a la promoción radiofónica y otro es vendido en puestos tianguistas, ubicados en el persa de Estación Central³⁹ y en la Media Luna de Nos.

Trabaja con Jaime Mora y Roberto Jorquera. Mora posiciona los discos de Muñoz en canal 22 y radios de Calama, Puerto Montt y Chiloé. Jorquera maneja el vestuario de los artistas. Cuando Mora produce cumbres rancheras, Jorquera vende ropa y Muñoz ofrece discos de Los Soles del Norte, Los Gavilanes del Sur, Los Rivalés Norteños y Grupo Mezcal.⁴⁰

Grupo Mezcal es de nacionalidad colombiana. ¿Cómo entender su presencia en el contexto chileno? En 2010, Lucho Muñoz estuvo en Co-

³⁷ *Ídem.*

³⁸ *Ídem.*

³⁹ Por el rumbo atiende Discotienda La Vitrola, negocio especializado en la venta de música norteña mexicana.

⁴⁰ *Ídem.*

lombia, donde se entrevistó con Alirio Castillo, productor de *Corridos Prohibidos*. En la reunión, acordaron intercambiar material para difundir grabaciones y abaratar costos. Tendieron un puente que permite el flujo de música norteña mexicana, interpretada chilenos y colombianos, en Sudamérica.⁴¹

Roberto Jorquera

Conocí a Roberto Jorquera en Malloco, el viernes 9 de noviembre de 2012, en el Centro de Exposiciones Múnich, en el marco del Festival de la Cerveza. Ese día, compré una michelada hecha por chilenos, quienes sustituyeron el chile en polvo por merquén, irritante hecho con leche de cabra. La influencia mexicana también se siente en el consumo de Cerveza Corona, base de preparación de los tarros michelados. Supe que el limón es clave para que una michelada sea avalada por el paladar mexicano (los chilenos usan jugo de limón congelado).

«Cada lugar de México tiene su historia, su sentimiento. La mexicana es una cultura universal».⁴² El chileno casado con mexicana, se estableció en Estados Unidos con 21 años de edad, para luego radicarse en Argentina. Se avecindó en Perú, Colombia, Ecuador, Panamá, Venezuela y Brasil. En todas las naciones, promovió y comercializó la cultura mexicana.

Desde 1980, vende sombreros, cintos, pantalones, vestidos y trajes mexicanos. Anualmente, realiza tres viajes a México (mayo, septiembre y diciembre). La mercancía viaja en contenedores, de Manzanillo a Valparaíso. Las músicas mexicanas en Chile, no pueden entenderse sin Roberto Jorquera. Es el responsable del glamour. Además de atavíos rancheros, vende máscaras de luchadores mexicanos, muñecas de trapo indígenas y ajuares católicos.⁴³

⁴¹ *Ídem*.

⁴² Entrevista Roberto Jorquera (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERJ-2012.

⁴³ *Ídem*.

Voz del pueblo

Sergio Gutiérrez, empleado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, nació en Chimbarongo (pueblo rural que vive del mimbres), en 1966. «Cómo no gustarme lo mexicano si nací entre carretas, rancheras y cumbias».44 Tenía ocho años de edad cuando miró actuar a Los Hermanos Bustos con Guadalupe del Carmen (enero de 1973). 40 años después (2012), se reencontró con Fernando e Ismael Bustos Maldonado, en su centro de trabajo.45

Mario Guerra, abogado de Curicó (pueblo que basa su economía en la producción de vinos, cerezos, manzanos, perales y kiwis), opinó que «las músicas mexicanas gustan en la región de Curicó, porque en las empresas trabajan personas de todo Chile. La relación del agricultor con México, viene de ahí, por eso la música ranchera».46 En 1968, fueron muy populares «los malones», fiestas que iniciaban a las 4 de la tarde y terminaban a la media noche. Eran reuniones donde se bailaban rancheras y corridos. Las nuevas generaciones continúan prendidas de México, «porque siempre hay un mensaje, una historia, una alegría».47

Guerra habló de la dictadura. Ama a México, porque cuando el golpe militar de 1973, tres de sus amigos se radicaron en el país azteca. «¿Cómo no amar una tierra que fue como una madre para nosotros?» Su réplica incluyó a Enrique Peña Nieto, quien en una visita oficial al país trasandino (2012), aseguró que México y Chile están unidos por las telenovelas.48

El domingo 9 de diciembre de 2012, asistí a la Media Luna de Nos. Esa tarde conocí a Luis Mariano Castro, joven con problemas de crecimiento, fanático de Los Halcones Negros y Los Tigres de Sonora. Nació en 1995, desde los nueve años es apasionado de las músicas mexicanas. El primer evento ranchero al que se asistió, tuvo lugar en La Espuela. Su familia es de Los Ángeles, sur chileno. La magia de las músicas mexicanas radica en su capacidad para atrapar y describir realidades. «Es la historia, es la realidad que pasa en el mundo».49

Para Guillermo Castro Olmos, originario de Limache, las músicas

44 Entrevista Sergio Gutiérrez (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESG-2012.

45 En 1986, fue contratado por la Universidad de Chile.

46 Entrevista Mario Guerra (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMG-2012.

47 *Ídem.*

48 *Ídem.*

49 Entrevista Mariano Castro (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMC-2012.

mexicanas gustan en Chile «porque son las mismas tragedias, las mismas penas, la misma realidad. No es una música artificial porque le canta a los caballos».⁵⁰ En Estados Unidos es confundido con mexicano. Chilenos y mexicanos son tan parecidos que son manipulados con los mismos distractores. Hace 10 años estuvo de moda el chupacabras en Limache, mismo ente que se adueñó de los espacios noticiosos de México, a principios de la década de 1990. En ambas realidades latinoamericanas, el chupacabras fue usado en contextos de crisis económicas. Chilenos y mexicanos son tan iguales, que padecen idénticas fórmulas mediáticas de manipulación.

Mientras un servidor desarrollaba su estancia de investigación en la Universidad de Chile, varios compatriotas mexicanos hacían lo mismo en la Universidad Católica, todos, en el área de química. Dolores Cinthia Nieto Mendoza, estudiante mexicana en Chile, aceptó responderme un cuestionario. Opinó que salvo el chile como ingrediente central de la alimentación azteca, el mexicano y el chileno, son pueblos cercanos en el aspecto gastronómico; lo mismo sucede con el uso del español, a pesar de tanto chilenismo.

Piensa que el estilo de vida chileno no corresponde con su costo: «es elevado y de menor calidad». El transporte público es malo y a precios inflados. Tienen un buen sistema de seguridad, lo que se traduce en índices delincuenciales bajos. Los habitantes de Santiago son racistas y fríos, a pesar de que Chile es un país que sigue alimentándose de migraciones. La toluqueña ve a Chile como una país sin identidad, presa fácil de modas culturales. Antes de llegar a Chile, conocía muy poco de rancheras y corridos, sin embargo, «el hecho de que los chilenos crean que hacen música mexicana», le desagrada, «porque no tienen idea». «Es pésima, es una barata imitación de la música mexicana; no hay calidad, es bailable y nada más. Es que no hay una verdadera práctica musical, no hay una dedicación al cultivo de las músicas mexicanas, es como si estuvieran sonando unos botes viejos, unos tarros oxidados».⁵¹

Se siente apenada por no haberse dado el tiempo de paladear la cultura mexicana, siendo mexicana, y orgullosa de saber que pertenece a un pueblo con una cultura poderosa, reconocida globalmente. «Venir a Chile a escuchar rancheras y corridos, me parece absurdo, sobre

⁵⁰ Entrevista Guillermo Castro (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EGC-2012.

⁵¹ Entrevista Cinthia Nieto (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ECN-2012.

todo porque no lo hacen bien; sin embargo, el entusiasmo que le ponen puede compensar su falta de talento». ⁵² Ve a México como una cultura «fuerte, imponente, con carácter; un país lleno de enigmas que solamente un mexicano comprende». Chile mira a México como modelo de resistencia, ahí sustenta su admiración. «México es un país violento y corrupto, capaz de extenderse y posicionar su cultura a nivel continental y global». ⁵³

Roberto Aguilar

Con 15 años de edad, Carlos Moya ingresó a la Marina chilena, donde permaneció seis años y medio (1949-julio de 1955). En 1954, compuso *Destino de los marineros*, ranchera dedicada a su hermano, quien falleció en alta mar. En 1955, se integró al elenco de Radio Minería, al lado de Raúl Matas y Ricardo García, para luego realizar una gira por Mendoza, Argentina (junto al Mariachi de Hernán Paredes), en 1958, donde lo bautizaron como «El marino cantor».

Originaria de Talcahuano, región del Bío Bío, la familia Moya (Concepción, María Esther, Alicia y Carlos) encontró en Jorge Landi el impulso para consolidar su carrera artística. Landi sugirió a Moya adoptara el nombre artístico de Roberto Aguilar, en 1958. Moya se casó en Buenos Aires con una española exiliada por Franco (Mendoza fue su hogar). ⁵⁴

Carlos del Rosario Moya nació el 7 de octubre de 1933, en Talcahuano, puerto naval de Chile. Tiene nueve hermanos, todos cantantes: Nilda vive en Australia y recorre el mundo difundiendo el folclore chileno. Roberto Aguilar se autodefine como embajador de la cultura mexicana en Europa y reconoce que aunque se enorgullece de ser chileno, le hubiera encantado nacer en México, porque es el país que le ha dado todo. Cada vez que lo invitan a grabar tangos en Argentina, Moya responde: «no puedo cambiar una cosa que me gusta por algo que no entiendo. Las cosas para hacerlas hay que sentir las. Amo lo mexicano». ⁵⁵

⁵² *Ídem*.

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Entrevista Roberto Aguilar (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERA-2012.

⁵⁵ *Ídem*. Roberto Aguilar es contemporáneo de Guadalupe del Carmen, Carlos Monti, Fernando Trujillo (hermano de Valentín Trujillo, pianista de Don Francisco) y del Mariachi de Hernán Paredes. En las carreras artísticas de estos personajes, estuvo involucrado Jorge Landi. El Mariachi de

En 1967, formó el Mariachi México Lindo, en Santiago de Chile, con dos trompetistas retirados del ejército, tres violines, guitarrón y vihuela. El mariachi trabajó con Don Francisco y en el Barrio Alto de Santiago. Ese mismo año difundió «Homenaje a Javier Solís», tema de su autoría que estrenó con Don Francisco. En 1967, Moya hizo una gira por Perú, y en 1968 fue contratado por Jorge Moulmo (hermano de Paco Miller), para trabajar en la Taberna de Greco, centro nocturno de la Ciudad de México (alternaba con Emilio Gálvez, Laura Fierro y el Mariachi México de Pepe Villa). Gracias a José Sabre Marroquín, Roberto Aguilar fue contratado por el Ballet Mexicano de Silvia Lozano, con el que realizó una gira de cuatro meses en Las Vegas, Estados Unidos, en 1968. En México vivió 10 años, de 1968 a 1978.⁵⁶

Viviendo en México tuvo la oportunidad de grabar un álbum (1973) compuesto por boleros y dos canciones inéditas de su autoría. El LP fue producido por Discos Águila de Jorge Hinojosa y tuvo como primer sencillo «Tres estrellas mexicanas», composición de Carlos Moya. La anécdota detrás de esta canción es que en 1968, luego de un concierto de Rosita Quintana en el Teatro Blanquita, Vicente Fernández «El charro sexi», pidió le permitiera grabar «Tres estrellas mexicanas». Moya se negó para no quedar mal con la argentina. El final de la historia es que Rosita Quintana se radicó en Francia y jamás llevó al acetato la creación de Moya.⁵⁷

De 1979 a 1989, radicó en Buenos Aires, Argentina. En 1990, se estableció en Barcelona, España. Comenzó a trabajar en el Café México Lindo,⁵⁸ propiedad de unos mexicanos en 1991. Cantaba de lunes a domingo, sin pistas, apoyado por una guitarra, en dos turnos: medio día y noche. «Jalisco le canta a Sevilla», era el tema más solicitado. Humberto Leal Flores lo contrató (1992-1994) para promocionar la Cerveza Corona en España. Aguilar compuso un tema que sirvió para ambientar las Fiestas Coronita. Como parte de la promoción, se repartieron camisetas, ceniceros, encendedores, tangas y cerveza. Esta campaña propuso tomar

Hernán Paredes nació en 1954.

⁵⁶ El Charro del Misterio, fue un cantante mexicano que imitaba a Javier Solís y que en sus actuaciones usaba máscara. *Ídem*.

⁵⁷ Roberto Aguilar recuerda que de 1968 a 1975, Radio Sinfonía de la Ciudad de México, difundía repertorio mariachero. *Ídem*.

⁵⁸ El éxito del Café México Lindo, facilitó la apertura de más restaurantes mexicanos en Barcelona. Roberto Aguilar llegó a contabilizar 30, en 1994. *Ídem*.

cerveza con limón y sal, como si se tratase de tequila. Como existía una marca de cigarros llamada Corona, el emporio mexicano optó por utilizar el eslogan: «Cerveza Corona y Coronita, tan buena la grande como la chiquita». La incursión de la Cerveza Corona en España contribuyó a la difusión de las músicas populares mexicanas (rancheras y corridos).⁵⁹

Ha grabado 20 álbumes en Barcelona. Le reportan regalías de Japón, Dinamarca, Irlanda y Suiza, hecho que demuestra que los chilenos también han contribuido en la difusión de las músicas populares mexicanas por el mundo. Consecuencia de un compromiso adquirido con Raphael «Divo de Linares», Aguilar se vio obligado a fundar su mariachi. Para lograrlo, recicló integrantes del Mariachi Jalisco, que un empresario francés instaló en España (2006). El mariachi cuenta con músicos mexicanos, españoles, uruguayos, colombianos y cubanos. Organológicamente, está conformado por cuatro violines, dos trompetas, guitarrón, guitarra y vihuela. Los trajes que portan los músicos, fueron adquiridos en Guadalajara, Jalisco.⁶⁰

Aguilar considera que las letras mexicanas se identifican con Latinoamérica porque en todos los países que la conforman hay ranchos y campesinos. Define a las músicas mexicanas como alegres y rompe corazones. «Las músicas mexicanas son puro pueblo, encarnan la fiesta misma».⁶¹ Tiene registradas 900 canciones, de las cuales, 600 están dedicadas a México. Para desarrollar su faceta de compositor, Moya se preocupa en conocer la historia de México, sus costumbres y lugares. Los Hermanos Bustos, El Charro de Ñuble y Memo Saldivar, son algunos de los intérpretes que han grabado composiciones del nacido en Talcahuano.

Conclusiones

Cuando realicé el trabajo de campo, Hugo Olivares Carvajal producía y conducía dos programas radiofónicos especializados en músicas mexicanas; el primero transmitía de lunes a viernes a las 7:00 a.m., el segundo hacía lo propio los sábados de 4 a 6 p.m. El sábado 10 de noviembre

⁵⁹ *Ídem.*

⁶⁰ *Ídem.*

⁶¹ *Ídem.*

de 2012, me presenté en las instalaciones de Radio Santiago Bueras, en la Comuna de Maipú, Santiago. El programa se llamaba Los Capos de México y se encuadraba en un formato libre, popular, sin pretensiones culturales, enfocado a rotos y huasos chilenos. Durante las dos horas que duró el programa, Olivares se manejó con risas permanentes, abuso de vulgaridades y saturó el cuadrante con carcajadas y albures pregrabados. Su pretensión es vender espacios de publicidad (hacer negocio), no construir un espacio cultural-académico.

El jueves 15 de noviembre del 2012 me hice presente a las 5:30 a.m. en la cabina de Radio Calipso FM, hermana de Radio Colo Colo, fundada en 1974. La estación se ubica, justo a la salida del metro Ecuador. El programa se llamaba Despertar Ranchero y transmitía de 7:00 a 9:00 a.m. El lenguaje de Olivares era más correcto y su selección musical más estilizada. Aceptó dos llamadas del público. El espacio era patrocinado por Jugos Noni y La Espuela. El locutor mandó saludos a una familia de empresarios vecindada en Las Condes, barrio pudiente de la capital chilena, tratando de demostrar que tiene audiencia de dinero.

De acuerdo con Olivares, son los ricos chilenos quienes pueden viajar a México. «Los chilenos de plata gustan de las músicas mexicanas, pero de etiqueta». Esa mañana, Olivares confesó que la verdadera razón por la que toca, reiteradamente, a Vicente Fernández, es porque su música permite que el programa sea sintonizado por gente rica. Para Olivares es importante tener el aval de los adinerados, quizás porque son anunciantes potenciales. Se comunicó la Presidenta de las Trabajadoras del Hogar. La mujer expresó que sí en las casas de millonarios chilenos suenan las músicas mexicanas es por ellas, las trabajadoras del hogar.

Desde mi primer viaje de investigación a Sudamérica (2009), me preocupé por modificar los entornos. No he sido un investigador pasivo que llegue a robar información y se vaya sin dar las gracias. Siempre he buscado estrategias para ser atendido de la mejor forma. Regalo memorias con músicas mexicanas, porque son éstas, lo más representativo de mi país. He obsequiado prendas, camisetas de la selección mexicana de fútbol, máscaras de luchadores, artesanías y libros comprados en Educal, pensando en facilitar los procesos de investigación.

Regalé mi colección musical, tratando de influir la programación radiofónica de emisoras colombianas, bolivianas y chilenas. Aunque

plataformas digitales acortan tiempo y distancias, no significa que locutores y músicos, sepan qué buscar. Al regalar mi colección, simplifico procesos de indagación. Durante un viaje a Colombia en 2011, brindé a Uriel Henao, un disco del grupo Duelo que incluía «Mientras tú besabas sapos». Gracias a este suceso, Henao regrabó la melodía del conjunto norteño. La injerencia de investigadores sociales, puede ensanchar horizontes culturales de músicos, compositores, radialistas y coleccionistas.⁶²

⁶² Latinoamérica debería estar preocupada por lo que sucede con México. La nación azteca y Brasil educan a miles de latinoamericanos. Con dinero público, en México estudian colombianos, chilenos, caribeños, españoles, holandeses, argentinos, uruguayos. Brasil y México, siguen teniendo las mejores universidades y los mejores centros de investigación de América Latina, a pesar de la barbarie que experimenta el país azteca. Miles de académicos latinoamericanos encuentran en México, el respaldo institucional para publicar sus investigaciones. En la comprensión de Latinoamérica, México sigue ocupando un sitio de honor.

Capítulo 7

CHILE

La música nortea mexicana es de los huasos (jinetes criollos chilenos). El huaso es un hombre de campo, cuya existencia está ligada al caballo. «Es el resultado de un proceso donde se afirma el mundo rural, una identidad ligada al campo, la honra y la caballería con sus valores».¹ La música nortea, los huasos y la canción ranchera, experimentan un diálogo histórico permanente. Maximiliano Salinas se refiere al pasado de Ñuñoa como un «callejón colmado de ranchos en sus orillas»,² mientras que Gabriel Salazar habla de un aluvión que en 1827, destruyó 170 ranchos en las inmediaciones de Santiago de Chile.³

Una nota localizada en los repositorios del Archivo Histórico Municipal de Irapuato, Guanajuato, México, ayudará a recrear la figura del ranchero en México, durante la primera mitad del siglo XIX. El ranchero y los ranchos, fundamentales para comprender el desarrollo histórico de la música nortea mexicana en Latinoamérica.

La clase a que se da entre nosotros el nombre de rancheros, es la que sirve en el campo; es esa reunión de gentes que se retiran del seno y del bullicio de las ciudades y grandes poblaciones. Por esto es que a los habitantes de las haciendas, aldeas y bosques se les ha considerado los más felices. El ranchero está vestido con un calzón o calzonera de gamuza de venado u otra piel más suave, adornadas según sus posibilidades con botones de plata, de metal inferior, galón o cintas anchas

¹ Cardemil, Alberto, *El huaso chileno*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1999, p.25.

² Salinas, Maximiliano, *La vida festiva popular en Santiago de Chile (1870-1910)*, Santiago, LOM Ediciones, 2007, p.88.

³ Salazar, Gabriel, *Mercaderes, empresarios y capitalistas*, Santiago, Sudamericana, 2011, p.333.

de paño pana; otros de la misma piel o de indiana, bota de campana. Son dos pieles gruesas de venado, realizada una parte con diferentes dibujos; cada una de esas pieles se dobla por la mitad y por el ancho y así que están dobladas se envuelven las pantorrillas, sombrero tendido y forrado. El sombrero más galán, que se fabrica en color de plomo y de falda ancha y tendida, o de lana, tendido con sus chapetas de plata, para afianzar el barbiquejo, toquilla de galón, manga o jorongo, siendo las más apreciadas las que se fabrican en Acámbaro, y los jorongos de Saltillo, aunque éstos son muy costosos. El rancharo viejo es como el patriarca de la familia y por eso se le guarda respeto y veneración. El da los buenos consejos a los jóvenes que los necesitan y les infiere lo que sabe, sobre el hombre virtuoso y el malvado. Nadie como él está al corriente de todos los sucesos más notables y curiosos y de algunas otras generales que han acontecido en su comarca. Es el cronista del lugar y refiere desde los tiempos de los jesuitas y su expulsión, todo lo cual supo de la boca de sus difuntos padres. Desde muy pequeño, manifiesta los más vivos deseos por el caballo a quien no teme y antes de su más tierna edad ve con cariño. Al mismo tiempo, comienza a hacer uso de su reata y desde entonces se ejercita en ella. El caballo es el compañero inseparable de su amo. 6 de julio de 1844.⁴

Los fundos⁵ eran entidades económicas constituidas por cientos de hectáreas. Éstos comenzaron a parcelarse en 1989, en la bisagra histórica que marcó el final de la dictadura militar pinochetista. Para entonces, Los Rancheros de Río Grande eran reconocidos como uno de los conjuntos norteños de origen chileno más importantes de la historia. Juan Contreras Soto, líder-fundador de la banda, platicó con un servidor, en Santiago de Chile.⁶

4 «El rancharo en 1850», en Archivo Histórico Municipal de Irapuato (AHMI).

5 Las parcelas equivalen a los ranchos mexicanos y los fundos a las haciendas. A partir de 10 hectáreas se le llama fundo, se produce ganado y se siembran productos varios.

6 Agustín Lara realizó una gira de Nueva York a Chile, entre 1940 y 1941. Granados, Pavel, *Mi novia, la tristeza*, México, Océano, 2008, p.100.

Paz y Esperanza Águila, eran de Guadalajara, Jalisco, México. Con el tiempo, Las Hermanas Águila fueron uno de los duetos más famosos de América. Esperanza tenía el pelo negro y Paz se teñía de rubio. Cuando hicieron su primera gira continental, comenzando en México y terminando en Chile, tuvieron tanto éxito que los empresarios las contrataron para repetir la experiencia. Cuando regresaron a los mismos países ya existían varios duetos femeninos, siempre de hermanas, y siempre una rubia y una morena. *Ibid.*, 275.

Rancheros de Río Grande

Juan Contreras Soto nació en Las Cabras, comuna a 150 kilómetros de Santiago, sur de Chile. Hasta los 19 años vivió en Los Aromos, hacienda propiedad de Francisco Encinas. Fueron sus progenitores quienes le inculcaron el amor por las músicas mexicanas. Papá y tíos ejecutaron el acordeón. Cuando tenía siete años su padre le regaló un acordeón pequeño de teclas (cuatro bajos), para que no usara el Hohner (dos hileras) de los adultos. Fue autodidacta, comenzó memorizando temas y luego intentó sacarlos, hasta perfeccionar su interpretación.⁷

Bajo la premisa de «tocar lo más parecido a los mexicanos», Contreras tuvo su primer acordeón a los siete años: una máquina de teclas con cuatro bajos. Los Broncos de Reynosa se convirtieron en su inspiración artística. Cuando niño, gustaba pasar horas en el campo de fútbol de su pueblo, porque sonaban melodías mexicanas. Fue en la educación básica donde realizó sus primeras audiciones, en el marco de los festejos por la independencia chilena.⁸

En 1958 Carmelo Contreras, padre de nuestro entrevistado, disfrutaba sus tardes al compás de un acordeón. Fue un hombre de campo. La ejecución del acordeón suplía a la radio, en las tardes de ocio. Cuando Juan Contreras Soto tenía siete años de edad, su padre compró un acordeón Hohner de botones (ocho bajos y dos hileras de botones) a un arriero.⁹

Con 17 años de edad, Juan Contreras Soto conoció en una fiesta a quien se convirtió en su compañero de toda la vida, Augusto Galleguillos Gallardo, ejecutante de guitarra. Ese día cantaron «Paso del norte» y «Dos mares de lágrimas», melodías asociadas con Los Broncos de Reynosa. A principios de 1970 surgió la opción de participar en el festival, *Buscando a la mejor voz y conjunto de la región*, organizado por Radio Ignacio Serrano de Melipilla. Por requisito de los productores, eligieron llamarse Los del Lago, como homenaje al lago Rapel, sitio donde crecieron. El evento se prolongó de junio a septiembre de 1970, tuvo lugar los domingos de 9 a.m. a 3 p.m., en el teatro-estudio de Radio Ignacio Serrano de Melipilla, a 80 kilómetros de Santiago. Los Rancheros de Río

⁷ Entrevista Juan Contreras Soto (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJCS-2013.

⁸ *Ídem.*

⁹ *Ídem.*

Grande obtuvieron el segundo lugar.¹⁰

Radio Cooperativa produjo eventos nocturnos (viernes y sábados) con Los Amigos de Loica. Otras radios que difundieron músicas mexicanas fueron Yungay, Nacional, Carrera, San Antonio, Ovalle, Puerto Natales, Punta Arenas y Payne. El festival de Radio Ignacio Serrano de Melipilla fue el de mayor importancia, triunfar en él, significaba grabar un elepé.

Los Rancheros de Río Grande se establecieron en Santiago. Su primer elepé se llamó *México* y fue respaldado por Punto Musical. Scottie Scott, ganadora del Festival Viña del Mar, edición 1969, se encargó de la fotografía. Scott decidió que usaran sombreros ecuatorianos hechos de paja, tratando de reproducir al estereotipo mexicano vendido por el cine. La fotografía fue tomada en un pueblo cercano a la cordillera, popular por grabarse en él escenas de películas extranjeras. En éste, su primer álbum, incorporaron un saxofón en el registro de temas creados por Cornelio Reyna Cisneros y Jorge Landi (Siete llaves), su productor.¹¹

México, fue grabado en agosto de 1971 y puesto a la venta en enero de 1972. Adoptaron el nombre porque no querían olvidarse de la naturaleza y porque hablar de rancheros en lugar de norteños, era más seguro en términos económicos (existía un mercado para la canción ranchera). Miles de chilenos creían que eran del país azteca «por lo cercano de su música con duetos y conjuntos norteños mexicanos».¹² Jorge Landi bautizó a Juan Contreras Soto y Augusto Galleguillos Gallardo como Los Rancheros de Río Grande.

Con el tiempo, se convirtieron en uno de los referentes discográficos para la música norteña mexicana hecha por chilenos. En 1974 grabaron un elepé donde incluyeron dos cumbias de Juan Contreras Soto: «La receta de mi abuelo» y «Se apagó la vela». Fueron obligados por su sello discográfico a grabar cumbias. Su última producción data del 2007, los temas que la integran se bajaron de Internet. *14 Éxitos norteños de hoy y siempre*, fue editado por Jorge Flores en Texas, Estados Unidos. Se incluyó «Mil gracias papá», tema-homenaje a Carmelo Contreras, padre de uno de los fundadores de los originarios de Las Cabras, sur de Chile.¹³

Juan Contreras Soto se desempeñó como productor musical. Tocar

¹⁰ *Ídem.*

¹¹ *Ídem.*

¹² *Ídem.*

¹³ *Ídem.*

guitarra, bajo y batería, ayudó en el cumplimiento de su responsabilidad. De 1983 a 1997, trabajó con Star Sound, propiedad de Luis Felipe Lizana Abarca. Grabó a Los Rancheros de Chiloé, Los Tulipanes del Norte, Los Amigos de Loica y Los Dos Rivaes, originarios de Melipilla. Se retiró de la música en 2009, por no tener acceso a instrumentos musicales de calidad.¹⁴

A principios del 2000 debutó como productor y locutor de radio, en Estación Cuatro de Maipú. El programa se llamó Despertar Ranchero, transmitió de 7 a 8 de la mañana. Su objetivo era «educar a los chilenos en el consumo de las músicas mexicanas». Como radialista, supo que la Comuna de Maipú es territorio ranchero y que los vendedores de medicina naturista visualizan a los programas de músicas mexicanas, como espacios para comercializar productos y servicios. Hugo Olivares Carvajal¹⁵ se quedó con el proyecto radiofónico.

Chimbarongo

Conocida como la ciudad del mimbres, se ubica a 155 kilómetros de Santiago, en la sexta región. Es la tierra de Sergio Gutiérrez, quien vio la luz primera en 1966. Gutiérrez es empleado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile (FACSO). Desde 1986 vive en Santiago. Nació en el campo, «entre corridos, cumbias y correteados»¹⁶ que sus padres sintonizaban de 3 a 6 de la tarde. En 1976 conoció a Los Hermanos Bustos, en una presentación que el dueto norteño realizó con Guadalupe del Carmen,¹⁷ en Chimbarongo.

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ En la actualidad, Olivares Carvajal conduce dos programas radiofónicos: Despertar Ranchero y Los Capos de México. Despertar Ranchero es un programa más especializado en música mexicana y en Los Capos de México suenan grupos chilenos. En Radio Calipso trabaja solo. No tiene productor. Para hacer programas de músicas mexicanas con contenido, necesita de coleccionistas como Nibaldo Valenzuela y Fernando Méndez. Para mantenerse al día, descarga música de internet y se apoya en chilenos que viajan a México, como su hermano menor, quien ha visitado el país azteca en dos ocasiones.

¹⁶ Entrevista Sergio Gutiérrez (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESG-2013.

¹⁷ «Guadalupe del Carmen siempre estaba lista media hora antes de cada actuación. Siempre estaba vestida por si sus compañeros artistas tenían algún percance. Amaba lo que hacía. Cuando estaba enferma y no podía cantar, lloraba. Fue una señora que debió haber nacido y muerto en México. Amaba la música ranchera». Entrevista Oscar Inzunza (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EOI-2013.

De El Bolsón, comuna de Chépica, a 14 kilómetros de Chimbarongo, es María Andrea Tapia. Nacida el 29 de agosto de 1987, adoptó el nombre artístico de Andrea Morell. Cuando niña, se vinculó con el folclore chileno, circunstancia que potencializó sus capacidades interpretativas. Aprendió a versar cuecas y tocar guitarra. A los 15 años empezó a cantar rancheras y corridos. Las letras de las canciones mexicanas la envolvieron. Las músicas mexicanas son poesía que le llega. México ofrece una variedad musical sin comparación.¹⁸

Morell pertenece a una familia de huasos. Usan sombreros de copa redonda, mantas y andan a caballo. El consentido es Antonio Aguilar, porque «personificó a los huasos chilenos». Morell trata de sacar ventaja de su condición familiar, por eso incorpora caballos durante sus presentaciones. Apegarse a las raíces mexicanas es lo que le permitirá sobresalir, ampliar sus ofertas de trabajo. «Ninguna música se ha instalado en Chile como la mexicana».¹⁹

Hace más de un siglo que las músicas mexicanas son populares en Chile. Desde principios de la década de 1990 (término de la dictadura pinochetista), la televisión se convirtió en el máximo difusor de las músicas mexicanas. Programas de Televisa como La Movida, brindaron modelos a seguir. La televisión mexicana incentivó la reproducción de estereotipos. Trajes de charro, sombreros texanos, cintos piteados, cueras tamaulipecas y botas rancheras, son parte de la representación escénica de las músicas mexicanas. En Santiago de Chile existen dos proveedores que importan atuendos y accesorios desde México: la dueña de Tekila Records y Roberto Jorquera. De ambos encontrarán videos en mi canal de *YouTube*.²⁰

En el mundo existe amor, desamor y traiciones. Las músicas populares mexicanas condesaron estos sentimientos, hasta convertirse en un discurso universal. Sabemos la relevancia de mayas, aztecas, olmecas, tarascos, huicholes y toltecas, para la historia de la humanidad. Morell

Guadalupe del Carmen murió cantando, en una carpa de circo. En ese entonces andaba con la carpa de Timoteo.

Por eso la tarde del 17 de diciembre del 2012, Sergio Gutiérrez se mostró feliz. Ese día, un servidor organizó la conferencia-concierto sobre la música norteña mexicana en Chile, con la participación de Los Hermanos Bustos, Mario Obando, Ricardo Rojas y Sergio Zúñiga.

¹⁸ Entrevista Andrea Morell (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAM-2013.

¹⁹ *Ídem*.

²⁰ *Ídem*.

idolatra a México por sus músicas, por su pasado inmenso y profundo.

Ha sufrido acoso sexual, machismo y discriminación. «Cuando evocan a las músicas mexicanas, se imaginan a un hombre vestido de charro». Otro problema es la escasa existencia de repertorio para mujeres. «Los temas mexicanos están hechos para hombres, no hay melodías que nos identifiquen como hembras».²¹ Si bien, en los festivales de Chanco y Puyehue, celebrados en febrero, las intérpretes chilenas encuentran cabida, hacen falta espacios. Formar parte de los festivales veraniegos, es clave para tener trabajo durante el año.

Curicó

El miércoles 10 de octubre del 2012, salí temprano de mi casa en Santiago, me dirigí a la terminal sur de la capital chilena. A las 10:00 a.m. abordé un autobús rumbo a Curicó,²² llegué a la tierra de las tortas a las 12:30 del día. Fui a Curicó a entrevistar a Ricardo Rojas Iturriaga, admirador de Cornelio Reyna, destacado ejecutante de bajo sexto y referente de la música norteña mexicana hecha por chilenos. Al día siguiente, participé del programa radiofónico que Rojas conduce en Radio Caramelo. Por la tarde conversamos. Rojas es promotor de la escuela del Bajío, cuyos principales referentes son el Duetto Alma Norteña, Los Madrugadores del Bajío, Los Troqueros, Los Hermanos Banda de Salamanca y Los Hermanos Zermeño.²³

La calidad vocal de sus intérpretes y la firmeza en la ejecución del bajo sexto (recurriendo a técnicas antiguas), son rasgos que Rojas Iturriaga subraya de la música norteña hecha en Guanajuato. La del Bajío es una música que no da mucho espacio para el lucimiento, con puentes musicales breves, estabilidad y calidad, goza de popularidad en la nación trasandina. La vieja escuela de la música norteña, ejecuta el bajo sexto sin tanto lujo y con arreglos simples, elementos que Rojas pondera como virtudes. El acordeón utilizado por los músicos norteños del Bajío es de botones, pero suena como piano (más seco), debido a la afi-

²¹ *Ídem.*

²² Curicó viene del mapuche y significa tierra de aguas negras. Queda a dos horas y media de Santiago. Es una zona agrícola que produce cítricos y vinos.

²³ Entrevista Ricardo Rojas (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERR-2013.

nación del instrumento. En la actualidad, los ejecutantes de acordeón norteño mexicano se concentran en la digitación, ignorando el fuelleo (son como un Cristiano Ronaldo jugando para lucimiento individual, en perjuicio del bienestar colectivo). En Chile no existen los duetos mixtos, que identifican a la música norteña creada en el Bajío (estoy pensando en Aurelia Zermeño y Agustín Moreno, José Lorenzo Morales y Rita León, Aurelia y León Zermeño).²⁴

Hay rancheras, corridos y representaciones de México en todos los rincones de Curicó. Sobre la avenida Balmaceda, ubiqué a un chileno que vivió en México y que hoy es dueño de un puesto de tacos al pastor. En esta ciudad chilena es común cruzarte con grafitis de Don Ramón (personaje del Chavo del 8) y de Frida Kahlo, ligados a movimientos sociales. Encontré posters de Cantinflas, José Alfredo Jiménez y Lila Downs. Tuve la fortuna de conocer a Hernán Ortiz, acordeonista chileno que vende e interpreta música norteña evangélica. Ortiz ha recorrido Argentina y Chile, vendiendo discos de artistas mexicanos e interpretando sus composiciones. Llegó a la música norteña mexicana, a través de Los Tigres del Norte.²⁵

En el viaje de regreso a Santiago escuché a unos brujos chilenos que para anunciarse usaban el audio de *Extranormal*, programa mexicano transmitido por TV Azteca Guadalajara. Ese día me enteré que Casa López de Santiago vende bajo sextos Acapulco, fabricados en China. También supe que en la edición 2013 del *Festival de Dichato* (Megavisión Televisión), Los Hermanos Bustos se presentaron; que la carrera de Eliseo Guevara²⁶ fue incentivada por Don Francisco y su programa Sábado Gigante (Canal 13), antes de que éste se trasladara a Estados Unidos; que el primer éxito de Guevara se llamó «La horma de tu zapato» y que produjo *Cinco balas de plata*, filme donde imitó al charro de Zacatecas, Antonio Aguilar Barraza.

²⁴ *Ídem*.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ Tiene 29 producciones discográficas. Originario de Rancagua, conoció a Pedro Julio de Los Tigres de Sonora, cuando Guevara intentaba tocar la guitarra. Cantaron a dueto en numerosos bailes. El primer tema que grabó Eliseo Guevara se llamó La horma de tus zapatos, en 1979. Los éxitos de Guevara son El de las botas negras y Navidad de un niño pobre, ambos de compositores chilenos. Tiene 70 años de edad (2015). Guevara, 2013.

En el despegue de la carrera de Eliseo Guevara, Don Francisco y Sábado Gigante fueron claves. Cuando el programa se transmitía desde Chile, Guevara llegó con su guitarrón a pedir una oportunidad. Gracias a Sábado Gigante, Eliseo Guevara se volvió popular. *Ídem*.

Radio Magallanes

Con el golpe militar de 1973, las frecuencias radiofónicas se pusieron en onda media, pensando en aislar Santiago. Antes de la llegada de Pinochet funcionaba la onda corta y la onda larga, con la primera sintonizabas estaciones de todo el planeta, con la segunda accedías a programación nacional chilena. No existía FM. Ésta surgió para consumo de gente acomodada. Durante el gobierno de Allende, Radio Magallanes y Radio Emilio Recabarren difundieron músicas mexicanas, luego, con el arribo del gobierno militar desaparecieron. Radio Luis Emilio Recabarren perteneció a la Central Única de Trabajadores (CUT), Radio Magallanes al Partido Comunista y Radio Sargento Candelaria al MAPU. Radio Corporación del Partido Socialista, confiscada por la dictadura pinochetista, fue convertida en Radio Nacional.²⁷ Radio Magallanes recibió bombardeos, después que Salvador Allende transmitió su último discurso.²⁸

Los primeros discos que llegaron a Chile fueron los de victrola, posteriormente, en la década de 1960, el pikar hizo acto de presencia. El pikar era un aparato cuadrado que funcionaba con electricidad y ofrecía un sonido más potente. En 1963, el vinilo reemplazó al disco de 78 rpm. El mismo año, las nuevas tecnologías permitían tocar discos de vinilo y 45 rpm. Los discos de 16 rpm contenían 8 canciones, fueron raros en Chile. Las victrolas utilizaban agujas de acero que se vendían en paquetes de 50 unidades. En el marco de la segunda guerra mundial, los discos, o pastas, fueron reciclados para usarse en la fabricación de armamento bélico. En 1962, hubo una crisis petrolera que obligó a la industria discográfica global a comprar discos antiguos para producir los registros de los nuevos artistas.²⁹

Con la invención del LP, el *boom* de los artistas mexicanos en Chile fue total. Álbumes de Las Palomas, Los Líricos, Oro y Plata, Las Hermanas Saldivar, Las Hermanas Huerta, Las Jilguerillas, Alma Norteño y Las Nor-teñitas, inundaron disquerías. En 1964, Nibaldo Valenzuela Fernández compró *Busca otro amor* de Las Jilguerillas; en 1972 adquirió el álbum

²⁷ Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003, p.83.

²⁸ Colo Colo nació a partir del extinto Club Magallanes. Radio Magallanes estuvo relacionada con el gobierno de Salvador Allende. Radio Magallanes fue bombardeada. El 12 de octubre de 1974, nació Radio Colo Colo. Magallanes representó a la Comuna de Maipú.

²⁹ Entrevista Fernández Valenzuela (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFV-2013.

Duetos famosos, en donde se incluía un tema de Los Troqueros; en 1959 se hizo del disco *Sé que te vas a casar*, de Antonio Cantoral. La radio fue importante, porque a través de sus programas los chilenos conocían novedades discográficas que llegaban desde México. Fue en Radio Cruz del Sur que Valenzuela escuchó a Las Norteñitas («Mi destino fue quererte» y «Ojitos de engaña a veinte»). Valenzuela Fernández es un coleccionista chileno de músicas mexicanas.³⁰

Yegua Colorada

Ricardo Rojas Iturriaga (ejecutante de bajo sexto), Fernando Méndez (coleccionista de músicas mexicanas) y Sergio Zúñiga (charro-mariachi), comparten recuerdos existenciales sobre *La Yegua Colorada*, filme mexicano protagonizado por Antonio Aguilar Barraza. El hecho demuestra que lo visual es importante en el posicionamiento de las músicas mexicanas a nivel continental. Pedro Julio Reyes Cáceres, líder de Los Tigres de Sonora, evocó memorias de su adolescencia, cuando acostumbraba asistir a funciones de cine en compañía de amigos (terminaban de trabajar, lavaban sus caras y se montaban en sus bicicletas). Los filmes eran proyectados en lienzos empotrados sobre las pesebreras para caballos o en los salones escolares; de los primeros se encargaba el Club de Huasos y de los segundos, el profesorado. Las funciones coordinadas por el Club de Huasos tenían lugar viernes y sábados, a las 6 p.m. Mediante afiches pegados en las calles, se enteraban de las cutículas mexicanas.³¹

Entre los artistas mexicanos que Pedro Julio Reyes conoció gracias al cine, puedo enumerar a Los Broncos de Reynosa, Los Líricos, Los Alegres de Terán, Los Donneños, Las Jilguerillas y Antonio Aguilar. Actores sociales como Duetto Tijuana y José Antonio Costa de Los Halcones Negros, comparten la visión de Reyes Cáceres: «los charros son rudos como los huasos», «el mexicano es gente de esfuerzo por eso los chilenos nos identificamos con su música».³² El cine es uno de los puntos de encuentro que presumen Chile y México; otros son el carácter, el gusto por las

³⁰ *Ídem*.

³¹ Entrevista Pedro Reyes (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EPR-2013.

³² Entrevista Roberto Bravo (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERB-2013.

mujeres, lo fiestero y el sentido del humor (talla para los chilenos), de acuerdo con Christian Maldonado (cineasta) y Marcelo Antonio Rojas (productor musical).

Christian Maldonado opinó que los chilenos congenian con los mexicanos, «no así con peruanos y argentinos. Con los mexicanos todo es natural y rápido». En Chile confluyen las antiguas y las nuevas corrientes de las músicas mexicanas. «Hay pueblos chilenos, donde las músicas mexicanas son más importantes que lo nacional. El chileno vibra con México».³³ Marcelo Rojas, por su parte, compartió que su madre siempre le expresó lo parecido que son los chilenos y los mexicanos. Las músicas populares mexicanas encontraron un complemento en cuecas y tonadas chilenas; justamente, la ranchera achilenada, tiene reminiscencias de la cueca. «No perdamos de vista que el acordeón es parte del folclor chileno, igual que en México».³⁴ Existe entonces, un lenguaje musical común, entre Chile y México. El diálogo cultural entre México y Chile, está, lo que hace falta es un reconocimiento histórico.

Circos y trenes

En las décadas de 1970 y 1980 (dictadura pinochetista), existieron dos medios difusores de las músicas mexicanas en Chile: circos y trenes. Los primeros fueron representados por la familia Fuentes Gasca, originaria de México. El Circo Unión, proyecto inicial de Jesús Zabalsa y María Luisa Gasca, nació en 1938. Con el pasó de las décadas, los alcances de la familia Fuentes Gasca fueron ampliándose, hasta llegar a Sudamérica con sus circos Valentinos y Hermanos Gasca. Se presentaron en Venevisión de Venezuela, en Canal A de Colombia y en TVN de Chile. El haber tenido 13 hijos (Bobo, Rosa, Pancho, Adán, Renato, Gustavo, Juventino, Martín, Licha, Alejandro, Eva, Silvia y Walter), facilitó su posicionamiento a nivel continental. Gustavo Fuentes Gasca, por cierto, fue director general de la empresa.³⁵

Durante las décadas de 1970 y 1980, el Circo Modelo de México, dirigi-

33 Entrevista Christian Maldonado (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ECM-2013.

34 Entrevista Marcelo Rojas (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMR-2013.

35 «Muere Juventino Fuentes Gasca», disponible en: <http://lasnoticiasmexico.com/blog/2013/07/03/muerte-juventino-fuentes-gasca>. Acceso: 12 de julio 2014.

do por Juventino Fuentes Gasca, responsable de los espectáculos ofrecidos en Sudamérica trabajó en Chile y Brasil, por largas temporadas.³⁶ De 1980 a 1987, año en que regresó a Chile para acompañar al grupo Pandora de México en el Festival de la Canción Viña del Mar, el Mariachi chileno de Hernán Paredes formó parte del elenco del Circo Modelo de Juventino Fuentes Gasca, en Perú y Argentina. En los años que el mariachi chileno laboró con el empresario mexicano, pudieron editar dos discos financiados por el Circo Modelo, los cuales aparecieron con el nombre de Hernán Paredes y su mariachi Alma de México. Las grabaciones del mariachi chileno eran vendidas en el marco de sus presentaciones en el Circo Modelo de México.³⁷ A principios de la década de 1990, Juventino Fuentes Gasca se estableció en Venezuela, donde fundó el Circo de los Valentinos. Falleció el 2 de julio del 2013, en Caracas, Venezuela.³⁸

En el marco de la dictadura pinochetista los trenes jugaron un papel central para que las músicas mexicanas se divulgaran. En el ferrocarril, por ejemplo, Juan Contreras Soto de Los Rancheros de Río Grande, conoció a Rafael Alcaino y Oscar Inzunza, Los Luceros del Valle. Fue en los trenes que corrían de Santiago al sur de Chile, donde Los Luceros del Valle cantaron «El animalito», mucho antes que Sol de América les editara, en 1975. ««El animalito» revolucionó el mercado del disco en Chile, abrió el camino para que otros grabaran. Ahí empezó la música made in Chile». Fernando Neira, dueño y director general de Sol de América, fue clave para que los músicos chilenos trabajaran en la República de Argentina.³⁹

³⁶ «Realizan funeral de Juventino Fuentes en debut de Larible», disponible en: <http://www.milenio.com/hey/Realizan-funeral-Juventino-Fuentes-Larible>. Acceso: 12 de julio del 2014.

³⁷ El 3 de octubre del 2015, Notimex publicó la noticia: «Busca gran circo mexicano conquistar Latinoamérica y Europa». En ella menciona que el Circo Gigante de México se estableció en Santiago de Chile. «Tras mantenerse en suelo chileno continuará su gira latinoamericana por Brasil y Argentina». De acuerdo con Fernando Sánchez, director general del circo, el objetivo es mostrar la cultura circense mexicana en todo Latinoamérica. «Busca Gran Circo Mexicano conquistar Latinoamérica y Europa», disponible en: <http://www.notimex.gob.mx/acciones/verReportaje.php?clv=348369>. Acceso: 14 de octubre, 2015.

³⁸ «Falleció Juventino Fuentes Gasca», por Arturo Cruz Bárcenas, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/05/espectaculos/a101nesp>. Acceso: 12 de julio, 2014.

39 EOI-2013.

Evangelio

Una particularidad de la música norteña en Chile es su relación con los evangélicos. En el país trasandino existen católicos, pero son más los protestantes. Como estrategia de adoctrinamiento, los evangélicos se abrazaron a la música norteña. La abrumadora presencia de las músicas mexicanas en Chile fue capitalizada por los Mensajeros del Rey, agrupación liderada por Fidel Castro Escaroca. «La música norteña nos acerca con Dios».40 Mensajeros del Rey cuentan con dos vocalistas, acordeonista, bajista, percusionista, baterista y bajosexista.

Como director del proyecto musical, Fidel Castro Escaroca decidió que su hijo, Sebastián Castro, se encargara de los arreglos musicales, toda vez que el joven cumplió sus estudios en composición y música en la Universidad de Chile. Sebastián Castro es autor de los temas, responsable de grabaciones y fanático de Intocable, organización instrumentista de Zapata, Texas, Estados Unidos. Al principio, Castro encontraba la propuesta de Intocable demasiado eléctrica. Hasta el momento cuentan con seis discos, el primero se llamó *Amor incomparable*, y el último, *Solo contigo*, en clara alusión a un éxito del Grupo Intocable.41

Moisés Aarón Quezada Valenzuela, es un joven chileno que se vale de la música norteña para promover el Evangelio. El proyecto liderado por Pedro Antonio Quezada se llama Fortaleza, conjunto de música norteña cristiana que transita por diversos estilos. La comunidad a la que pertenece se denomina Iglesia del Señor de Nazaret, dueña de un sello discográfico. Los evangélicos chilenos se apoyan en la norteña mexicana porque «es una música de avivamiento que permite alabar a Dios y se acopla muy bien con la Iglesia».42

Pablo Obando, cuñado de Moisés Quezada, es acordeonista de Fortaleza; Joselyn Quezada bajista, Jorge Valderrama baterista y Aarón Quezada Valenzuela, bajosexista. Los padres de Moisés Quezada coordinan, a su vez, Vida abundante, otro proyecto musical. El padre de Quezada dirigió, en su juventud, al grupo Voces Celestiales. Los progenitores de Quezada Valenzuela nacieron en Los Ángeles, sur de Chile; se conocieron y casaron en Santiago. Son admiradores de Tony Saucedo

40 Entrevista Fidel Castro Escaroca (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFCE-2013.
41 *Ídem*.

42 Entrevista Moisés Quezada (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMQ-2013.

y Los Hermanos Vargas. La madre de Quezada es hija de un mexicano nacido en Tamaulipas, que llegó en la década de 1940 al sur de Chile.⁴³

Fabián Sepúlveda y Gladys Muñoz son dos artistas chilenos que pertenecen a la misma Iglesia. El primero dirige a los Olivos del Rey, mientras que Muñoz ha grabado con mariachi y música norteña. Moisés Quezada Valenzuela opinó sobre las músicas mexicanas:

Del sur viene todo. La cultura del sur llegó a Santiago. La música norteña se ligó con el Evangelio a partir de la llegada de los sureños. En el sur, todos escuchan música, entonces cuando se puso la situación difícil, se vinieron a Santiago; luego fueron criando a sus hijos en la tradición de las músicas mexicanas. A la vez, los migrantes del sur formaron Iglesias en Santiago. Yo diría que un 60% de los evangélicos que se fueron del sur a Santiago tocan pura música mexicana. Los cristianos del sur son claves para entender la masificación de la música norteña mexicana en Santiago. Casi toda la música norteña que se hace en Chile, viene del sur. En el sur había muchos ciudadanos mexicanos, algunos se quedaron a vivir acá, por ejemplo mi abuelo materno. Así fue como mi primer contacto con el bajo sexto fue a los 11 años. Tocaba la guitarra y hacía las notas del bajo sexto en la guitarra, pero no era lo mismo. Siempre anhelé tener instrumentos mexicanos. Un día mi hermano me enseñó una nota y me pidió que lo acompañara. Al paso de los días, mi guitarra se cayó y se hizo pedazos, entonces mi cuñado que es mueblista, me regaló un bajo sexto que él mismo hizo. Ese fue mi primer instrumento mexicano, luego Fabián Sepúlveda me presentó a Mario Obando, laudero de bajo sextos mexicanos, en el 2012. Yo pensaba que la música norteña era solo el acordeón, pero el bajo sexto me dio otra versión sobre las músicas mexicanas. Tenía un pensamiento erróneo, creía que el acordeón era la música norteña, pero se necesita del bajo sexto. El bajo sexto es un instrumento completo, variado, con un sonido precioso que no iguala ningún otro.⁴⁴

Estética

«Los sellos graban lo que venden, no les interesa la calidad musical. Se hizo un estilo chileno porque no había información para saber los

⁴³ *Ídem.*

⁴⁴ *Ídem.*

orígenes de la música norteña mexicana». ⁴⁵ Juan Contreras Soto piensa que «la música se fue desvirtuando por problemas de costo. Para hacer una buena producción hay que tener tiempo, ensayos, buenos músicos. Necesitamos 10 músicos, pero solo podemos pagar cuatro, por eso la música se devaluó. La calidad se perdió». ⁴⁶ La estética es uno de los ejes que generan desacuerdos entre los actores sociales que dan vida a las músicas mexicanas en Chile; hay radicales como Mario Obando que defienden la pureza y negociantes como Hugo Olivares Carvajal que ven por sus intereses. ⁴⁷

La gente de campo no sabe de notas musicales, pero reconoce los sonidos. Hay quienes crean un estilo musical a partir de limitaciones técnicas. El refinamiento de propuestas artísticas no garantiza su popularidad. «Uno puede ser el mejor músico, pero si no le gustas a la gente, está complicado». «En Chile valoran lo sencillo. Hay personas que no aprecian lo refinado porque no lo entienden». ⁴⁸ «Fue por incapacidad que se creó un estilo achilenado. Éste consiste en apurar la música y producir compases monótonos y planos». ⁴⁹ La aspiración es que «los intérpretes chilenos se escuchen como verdaderos músicos norteños mexicanos». ⁵⁰

Todas las personas que entrevisté en Chile coincidieron en que la principal fortaleza de las músicas mexicanas es su lírica, incluso individuos que jamás simpatizaron con ella, como Sonia del Carmen Romero Córdoba, esposa del coleccionista Fernando Méndez. ⁵¹ Historias relatadas por las músicas mexicanas son universales, por eso gozan de vigencia. Nibaldo Valenzuela Fernández agregó que los temas mexicanos deben ser cantados por duetos femeninos. «Hablar de músicas mexicanas es delicado, usted no puede compararlas con cualquier otra. Todos los artistas mexicanos son buenos, no se puede definir cuál es mejor». ⁵²

Es posible que algunas de las razones que explican el auge de propuestas distantes de la calidad musical, sean el estrés, la evasión de la rea-

⁴⁵ Entrevista Mario Obando (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMO-2013.

⁴⁶ Entrevista Juan Contreras (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJC-2013.

⁴⁷ Emilio Ignacio Santana Soto, consideró que la música ya no se basa en la composición, sino en los efectos y en las posibilidades sonoras.

⁴⁸ Entrevista Fernando Bustos (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFB-2013.

⁴⁹ EMO-2013.

⁵⁰ *Ídem*.

⁵¹ Fernando Méndez se estableció en Santiago, en 1967.

⁵² Entrevista Fernando Méndez (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFM-2013.

lidad y la necesidad de esparcimiento sin tener que gastar demasiado. Músicos como Oscar Inzunza de Los Luceros del Valle,⁵³ circunscriben en este marco reflexivo, la existencia de fenómenos mediáticos como Los Charros de Lumaco. «La onda Lumaco»,⁵⁴ como le llama Pedro Julio Reyes Cáceres, necesita de un secuenciador que construya la base melódica. En sentido estricto, no hay que ser músico para trabajar en una de estas agrupaciones. Sergio Zúñiga Cortés consideró que el problema es que en Chile no hay investigadores que generen conocimiento sobre las músicas mexicanas, según él, «la gente debe conocer las raíces de la ranchera y saber reconocer la verdadera música. Es obligación de los intelectuales educar en las artes, al pueblo chileno».⁵⁵

Productores y locutores de radio serían claves en la concreción de la educación musical referida por Zúñiga. El legado del Charro Luco, locutor chileno especializado en la difusión de las músicas mexicanas, «ha sido prostituido por Hugo Olivares Carvajal y Jaime Mora, quienes se dedican a payasear, y encima, se creen cantantes. Es una falta de respeto que locutores de hoy, se sientan cantantes. Eso aleja al público de los programas de la actualidad».⁵⁶

53 El dueto vendió millones de discos en 1976 y 1977. Billboard los bautizó como «Los Beatles chilenos».

54 Eliseo Guevara definió al estilo de Los Charros de Lumaco como «charlatanes que hacen bailar a la gente y no saben de música». Hugo Olivares, se preguntó ¿Qué tiene de folclor el Festival de Olmué? Nada, si llevan a Los Charros de Lumaco. El productor Marcelo Antonio Rojas opinó que los conceptos musicales cambian, «se van quedando, van cambiando. Ideas sonoras que terminan siendo de muchos lugares».

55 Entrevista Sergio Zúñiga (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ESZ-2013. Ricardo Rojas señaló a las disqueras como responsables de que «la onda Lumaco» apareciera.

56 EFM-2013. Charro Luco llegó a tocar 17 canciones en 60 minutos. México y sus canciones, programa de Luco, transmitió de 2 a 4 de la tarde, de lunes a domingo, por Radio Pacífico, Radio Panamericana y Radio Portales.

«Jaime Mora tiene un programa todos los domingos de música ranchera, el cual se transmite por las mañanas, dos horas, todos los domingos. Jaime me llamó y me dijo que le pusieron como condición que la música fuera mexicana, música de calidad. Como yo tengo bastante música, sin ningún problema se la paso. Para todos es beneficioso que existan más programas de música mexicana, sobre todo en radios grandes. Es beneficioso para todos los que estamos haciendo música ranchera en nuestro país. Lo hago por la gente, para que se escuche buena música, porque Jaime Mora está más ligado a los eventos, pero él tiene amigos como yo que le surten de música. Tengo amigos como Nivaldo Valenzuela y Fernando Méndez que me nutren de la auténtica música mexicana. Es una cadena, por eso uno debe colaborar. Yo quiero que le vaya bien a Jaime Mora, porque a todos los chilenos que tenemos que ver con la promoción de las músicas mexicanas en Chile, nos irá bien». Olivares, 2013.

«He tenido la fortuna de difundir la música mexicana en Chile, he logrado introducir a muchos artistas que no conocían. A lo mejor los conocían Nivaldo Valenzuela y Fernando Méndez, gente

El maridaje del acordeón-piano con la guitarra española, es uno de los aspectos que ha determinado la estética de las músicas mexicanas en Chile. El prescindir del acordeón de botones determina un estilo. En el acordeón de teclas hay que ser más rápido de manos y considerar que las negras son los sostenidos. En el acordeón de botones se pueden hacer figuras más complejas; aunque no tiene una referencia de notas y ofrece dos tonos en cada botón (hacia adentro y hacia afuera).⁵⁷ El acordeón Hohner Corona II, asociado con la música norteña mexicana, anterior a 1970, posee un timbre de término medio (el Hohner Corona III manifiesta notas más agudas). El bajo sexto tiene pocos años de haberse masificado.⁵⁸

Las músicas mexicanas interpretadas por chilenos carecen de cortes, se tocan de manera acelerada, simple y directa, porque están concebidas para bailar. Algunos músicos chilenos interpretan el bajo sexto de manera compleja. Están los músicos campesinos (autodidactas) y los refinados, quienes exageran al materializar adornos, glisandos y revestimientos. Los segundos son más cercanos al pop que a la música norteña mexicana.

coleccionista de música mexicana. Vicente Fernández no era muy conocido en Chile, ahora la radio chilena difunde su música. Los mismos Tigres del Norte que lograron venir a Chile. Hoy son conocidos grupos importantes de México como Pesado y las bandas sinaloenses. Nosotros nos preocupamos por hacer sonar a las bandas sinaloenses en Chile. Eso me hace sentir satisfecho. Tantos artistas mexicanos que no eran conocidos en Chile y que ahora suenan en la radio, en programas como los míos. Hemos masificado a la banda sinaloense en Chile.

Los locutores debemos informar a la gente, de dónde son los artistas, de dónde son los autores de las canciones. No adjudicarse la autoría de las canciones. En México se le da mucha importancia al compositor, no solo al intérprete. Hay gente acá en Chile que piensa que el Corrido a Francisco Villa es de Víctor Jara.

Hay muchos locutores en Chile que hacen personajes mexicanos, eso no me gusta. Uno debe ser auténtico. Amo las tradiciones mexicanas, pero soy chileno. Hay que ser justos, la música es de México y hay que respetarla. En Chile nos preocupamos de que no se apropien de canciones mexicanas.

En la radio donde trabajo nunca nadie me ha dicho nada, no hay productores, ni censura, ni intermediarios, yo decido que toco en mis programas. He puesto lo que he querido. Tengo la libertad para mostrar la música tan buena que es la música mexicana, donde lo que sobra es calidad. Hay que admirarlos, son grandes. Tienes todo, mariachi, norteño, banda, boleros. Tanta calidad. Tienen muy buenos artistas en todos los géneros, artistas internacionales. Amo la cultura mexicana. He seguido a México, conozco la evolución de la música mexicana». *Ídem*.

57 EJC-2013. Eleodoro Campos, miembro de Los Hermanos Campos, fue uno de los pocos músicos chilenos que tocaron acordeón de botones, antes de 1970.

58 EJC-2013. El estilo de Los Hermanos Bustos y Los Rancheros de Río Grande, es diferente, a partir del uso del acordeón, siguiendo con el refinamiento musical de los segundos, la popularidad y éxito económico de los primeros.

La vestimenta es tan importante para los intérpretes chilenos de música norteña mexicana, como la estética de sus acordeones y la utilización de bajo sextos. Roberto Jorquera es la clave para estudiar los flujos de camisas, cueras tamaulipecas, botas, sombreros y cintos piteados mexicanos al país trasandino. Desde siempre han imitado los atavíos mexicanos, pero durante los últimos 10 años el uso de vestimentas 100% mexicanas, se ha generalizado. «Usar trajes y botas hechas en México, ayuda para que el público nos tome en serio».⁵⁹

En febrero del 2006, Los Tigres del Norte participaron del Festival Viña del Mar. El resultado fue catastrófico para los sinaloenses, quienes terminaron abandonando el recinto, en medio de insultos y pifias. Nibaldo Valenzuela Fernández consideró que el grupo mexicano fracasó porque sus canciones son planas, «no hay diferencia entre escuchar un corrido y una ranchera, el ritmo es igual».⁶⁰ José Antonio Costa, baterista de Los Halcones Negros, opinó lo mismo. Los Tigres del Norte tienen bonitas voces, pero, musicalmente, son sencillos; en cambio Los Bravos del Norte de Ramón Ayala retoman elementos de jazz y rock británico. La virtud de Los Tigres del Norte es que su música siempre está ligada a una historia.⁶¹

El colapso de Los Tigres del Norte en Viña del Mar no tuvo que ver con limitaciones técnicas, sino con una mala planeación de los organizadores. No debieron programar agrupaciones rockeras. Hugo Olivares Carvajal, locutor de Radio Colo Colo, expresó:

En Chile, los productores saben poco de música mexicana. En esa oportunidad, programaron a Los Tigres del Norte con un grupo chileno muy popular que se llama Chanco en piedra. Comprenderás que no les fue bien a Los Tigres del Norte. Además, el sonido no les acompañó. Los chilenos que sabemos de música mexicana nos molestamos, nos sentimos mal con la gente estúpida que pifio a Los Tigres del Norte. Ellos son embajadores de la música norteña en el mundo. Me dolió, pero tengo la conciencia tranquila porque pude verlos en el Teatro Caupolicán. El espectáculo estuvo maravilloso, fue antes de llegar a Viña. Lo de Viña fue un accidente. Salieron dignamente, no le dieron importancia, se fueron

59 EFB-2013. Fernando Bustos recordó que amenizaron la boda de la hija del gerente de canal 7, con un empresario mexicano. El evento tuvo lugar en Las Reinas.

60 ENV-2013.

61 Entrevista Antonio Costa (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EAC-2013.

sin comentar nada. Los chilenos nos comportamos como bandidos, por eso me disculpo con Los Tigres del Norte, que entiendan que esa noche no estuvieron con su público. ¿Qué les puedes exigir a jóvenes de 20 años que no saben nada de música? En Chile somos irrespetuosos con los mismos chilenos, somos gente mal educada, vulgar y resentida. Si bien, Los Hermanos Bustos triunfaron en Viña, no podemos compararlos con Los Tigres del Norte. Los chilenos debemos respetar la grandeza mexicana. El sonido también afectó la participación de Los Tigres del Norte.⁶²

Olivares insistió en las carencias del sonido, para explicar el ridículo de Los Tigres del Norte en Viña del Mar 2006. A propósito de la discusión, José Antonio Costa dijo que Los Halcones Negros se ven obligados a trabajar en diferentes condiciones. «Siempre hay problemas de corriente, situaciones con los micrófonos y sonidos malos».⁶³ De acuerdo con Costa, la mitad del grupo es amplificación; con un sonido precario no se puede tocar bien. «Si Ramón Ayala y Los Tigres del Norte tocan igual en cualquier parte, es porque andan con su gente. Tocar en vivo igual que en las grabaciones tiene que ver con un buen sonido».⁶⁴

Argentina

Duetos norteños mexicanos de origen chileno como Los Luceros y Los Reales del Valle,⁶⁵ fundamentaron su éxito musical en Argentina. La nación pampera es clave para estudiar el desarrollo musical chileno. Tres factores son relevantes para acercarnos al diálogo Chile-Argentina, en cuanto a músicas mexicanas se refiere: la presencia de frecuencias radiofónicas chilenas en Argentina, la migración de chilenos en el marco de la dictadura pinochetista, la supremacía cultural y tecnológica de Argentina. «A lo largo de la cordillera, en los pueblos argentinos, se escucha Radio Colo Colo, promotora de la canción ranchera mexicana».⁶⁶

⁶² EHO-2013.

⁶³ EACosta-2013.

⁶⁴ *Ídem*.

⁶⁵ En diciembre de 2012, Líder Music de Argentina, editó a Los Luceros del Valle su disco: *35 años de carrera*. El contrato expira en 2017.

⁶⁶ Entrevista Eliseo Guevara (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EEG-2013. Radio Colo Colo llegaba por las noches a Argentina, en ciudades como Bahía Blanca y Río Gallegos.

Por razones de calidad sonora y acceso a tecnología de punta, históricamente, los músicos e intérpretes chilenos han grabado en Argentina. La existencia de un mercado que consume músicas mexicanas en Argentina justificó la presencia de intérpretes y ejecutantes chilenos como Eliseo Guevara, Los Luceros y Los Reales del Valle, en el país tanguero, desde la década de 1970. Recordar que durante el gobierno de Juan Domingo Perón (1946-1955), Miguel Aceves Mejía fue contratado por la Presidencia de la República Argentina, para amenizar eventos oficiales y familiares. No es casualidad que el nativo de Chihuahua, México, haya filmado tres películas en Argentina, durante la década de 1950 (*Que me toquen las golondrinas* en 1956, *Amor se dice cantando* en 1957 y *¡Viva quien sabe querer!* en 1959).⁶⁷

El domingo 17 de julio del 2001, un periódico argentino, publicó esta noticia:

Desde Chile vienen los dos artistas que hace años se dedican a difundir en su país la música del norte de México. Luego de 14 años de ausencia en los escenarios regionales, esta noche se presentarán en el Gimnasio del Colegio Don Bosco, Los Hermanos Bustos, precursores en la difusión de la música norteña mexicana en Chile. Actuarán junto a Los Reales del Valle y Fidelina Moscoso. Los Hermanos Bustos presentan su disco número 36. Han recibido 6 discos de oro y 2 de platino. Son de Curacaví, la tierra de la chicha baya, a 50 kilómetros de Santiago, rumbo a Viña del Mar. Los Hermanos Bustos, ampliamente conocidos en la Patagonia, desde hace muchos años, cultivan y recrean la música del norte de México. Los compatriotas chilenos, la reciben con agrado en Argentina. Cada vez que actúan en la Patagonia, acude numeroso público chileno y argentino-chileno. Están en Argentina por invitación de Francisco Cayul. Fernando Bustos expresó que desde que tienen uso de razón, han escuchado música mexicana, ya que las radios por aquellos años, durante todo el día, tenían más música mexicana que chilena. Y entre esa música, estaba la del norte de México. Un día se presentaron en un concurso y lograron el segundo lugar cantando música del norte

Juan Torrealba, es fanático de Cantinflas, El Chavo del 8, Plaza Sésamo y Cepillín, desde los 13 años de edad. La virtud de los mexicanos es que abordan problemas universales. A las edificaciones los mexicanos conocen como vecindades, en Argentina les llaman conventillo y en Chile, cité.

⁶⁷ En España grabó, al lado de Lola Flores, «¡Échenme a mí la culpa!» en 1958, «Tú y las nubes» en 1955. Miguel Aceves Mejía grabó «Si vas para Chile» y Antonio Aguilar «El corralero», melodías chilenas.

de México. Son pioneros del género y los primeros en grabar este estilo, en Chile. El próximo fin de semana, el dúo actuará en Plottier y Cipolletti, cerrando una gira regional de 8 presentaciones en Argentina.⁶⁸

Pinochet

Sobre la dictadura pinochetista todo chileno tiene algo que decir. El coleccionista Fernando Méndez, por ejemplo, evocó un episodio en el que Emilio «El Indio» Fernández, director de cine mexicano, criticó a Pinochet. Durante una visita del dictador al país azteca, Fernández le advirtió que «jamás se metiera en eso, porque ni muerto descansaría».⁶⁹ La misma fuente recordó que a principios de la década de 1980, Los Hermanos Campos se negaron a participar de una gira que organizó Pinochet. Marcial y Eleodoro Campos no quisieron ser parte de la caravana de artistas pinochetista que recorrió Chile, «por respeto a su público». Consecuencia de esta determinación, el gobierno de Pinochet vetó a los Campos durante cinco años.⁷⁰

Lo anterior nos remite a un fenómeno poco mencionado, el de los artistas castigados por su apoyo a la dictadura. Los Huasos Quincheros, Antonio Zavaleta, Patricia Maldonado y Miriam Hernández, son algunos de los artistas chilenos que respaldaron a Pinochet, que participaron de recitales televisivos organizados en la década de 1980, y que se pronunciaron a favor de gobiernos de derecha. Miriam Hernández,⁷¹ por ejemplo, negó su apoyo a Michelle Bachelet durante su primer mandato como presidenta de Chile. «El pueblo es quien manda, por eso los borró, porque estaban contra las mayorías, por eso dejaron de salir en la radio».⁷²

Atender los conceptos emanados del cerebro de Sergio Zúñiga, líder

⁶⁸ «La música mexicana hoy tiene cita con Los Hermanos Bustos», en *La Mañana del Sur*, Neuquén, domingo 17 de julio, 2001.

⁶⁹ EFM-2013.

⁷⁰ Marcial Campos fue marido de Guadalupe del Carmen y Eleodoro Campos se desempeñó como compositor de Los Hermanos Bustos. De acuerdo con Fernando Méndez, el único acierto de Pinochet fue pedir que lo incineraran al morir. Méndez recordó que el día del velorio de Pinochet, un joven de 22 años, hijo de un general asesinado por Pinochet durante el golpe de 1973, espero hasta ponerse delante del dictador y escupir su cara.

⁷¹ ENV-2013. Miriam Hernández primero se exilió en México y luego se radicó en Estados Unidos.

⁷² *Ídem*.

el Mariachi Calicanto, es fundamental, no solo por ser una de las mentes más lúcidas que entrevisté, sino porque es hijo de un militar de alto rango que sirvió a Pinochet Ugarte. Zúñiga dijo:

El exilio de músicos chilenos ayudó a que grupos como Illapu e Inti-Illimani se forjaran fuera de Chile, donde conocieron otras realidades y se enriquecieron. Me acuerdo que podía estar de los dos lados, con mi papá que sirvió a Pinochet, que comió con Pinochet, y estar con Luisín Landáez, cantante venezolano de cumbia. Landáez trabajaba constantemente con Allende. Luisín popularizó la cumbia en Chile. Landáez era trovador de Salvador Allende. Los Huasos Quincheros tienen una canción que se llama «El patito chiquito» que ventilaba cosas del acontecer nacional. Los Huasos Quincheros son anteriores a Pinochet. Cuando Pinochet regresaba de sus viajes, siempre lo recibían con mariachis en el aeropuerto de Santiago. Me acuerdo que estaba La fiesta de los abrazos, donde el mariachi trabajó. La fiesta de los abrazos era organizada por jóvenes de izquierda que nos llamaban compañeros. Pienso que todo exceso es malo, si antes el carabinero tenía muchas libertades, ahora no tiene ninguna. Las leyes están hechas hace 20 años. La constitución que rige Chile la promulgó el gobierno de Pinochet. El cerebro de Pinochet se llamó Jaime Guzmán, por eso lo dejó, para que le diera continuidad, trató de asegurar sus intereses. Uno tiene que trabajar igual, esté quien esté. En el gobierno de Pinochet no existían las barras de fútbol. Me acuerdo que mi papá, antes de entrar al ejército, tenía ganado. Estuvo trabajando de carnicero, dueño de seis carnicerías, fue el último en despedirse porque ya no había carne. Entonces mi padre se enroló en el ejército. Luego como militar tuvo que limpiar los lugares donde estaba toda la carne detenida, echada a perder. Tengo diplomas firmados por Augusto Pinochet. Fui soldado del ejército de Pinochet, en su último año de gobierno tuve la suerte de ser reconocido por él, tengo dos diplomas firmados por Pinochet. A veces digo, tengo diplomas de un asesino, aunque para mucha gente tengo la firma de nuestro salvador. Yo digo que tengo una firma histórica. Fui soldado de Pinochet.⁷³

El coleccionista de músicas mexicanas Nibaldo Valenzuela Fernández, afirmó que dos temas mexicanos interpretados por Las Jilguerillas, se convirtieron en himnos de las víctimas de la dictadura pinochetista: «Los pilares de la cárcel» y «Corrido del desertor». «Servían de consue-

⁷³ ESZ-2013.

lo a las familias de detenidos y desaparecidos». ⁷⁴ Las músicas mexicanas ayudaron a pasar los días, fueron útiles para sobrellevar los toques de queda. No había televisión, así que las músicas mexicanas fueron un escape. «Escuchar canciones de México nos liberaba de la angustia que nos provocó tanto asesinato que presenciamos». ⁷⁵ La dictadura les cambió la vida a los chilenos. Dejemos que sea el propio Valenzuela Fernández quien relate lo sucedido:

La dictadura nos cambió la vida porque antes vivíamos tranquilamente, de forma pacífica. La cuestión de los milicos despertó la malicia en la gente, todos nos volvimos agresivos, a nadie le importaba nada y es que los milicos mataban a la gente como animales. El gobierno de Pinochet fue culpable de que las relaciones con México se cortaran, por eso dejé de llegar música mexicana. Nunca he pensado que las músicas mexicanas sean de derecha, es una música tirada a los pobres. Con la dictadura fue difícil porque no llegaba información de grupos mexicanos, nos quedamos con lo que había en casa. Vivía a un costado de Alameda y veía todos los días a las máquinas excavadoras recogiendo muertos que amanecían en la calle, poniéndolos en camiones cerrados para luego tirarlos en fosas comunes. A los que consideraban un peligro político, los llevaban en avión, les rajaban la guata (pansa) y los tiraban al mar. Decían que abriendo sus estómagos no flotaban y era más difícil que los encontrarán porque se hunden en el agua. Yo viví aquel tiempo, no como los universitarios de ahora que culpan a México de lo que pasó con Pinochet; esos cabros son unos pendejos. Los chilenos humildes admiran a México, no solo por la música, sino porque en el tiempo de la dictadura México prestó auxilio, y claro, la música mexicana la traemos pegada desde niños. Me acuerdo que en Curicó uno llegaba a cualquier fuente de sodas y había la famosa discorola en donde echabas una moneda y tocaba el disco que tú querías. Cantidad de artistas mexicanos. ⁷⁶

Nibaldo Valenzuela Fernández complementó:

En 1964, entró como presidente Eduardo Frei padre, quien pertenecía al Partido Demócrata Cristiano. Frei estuvo en el poder hasta 1970, año en que entró en funciones el gobierno de Salvador Allende Gossens.

⁷⁴ ENV-2013.

⁷⁵ *Ídem.*

⁷⁶ *Ídem.*

A los ricos no les gustó que llegara Allende a la presidencia, así que emprendieron una campaña de desprestigio comparando su gobierno con el de Cuba. Los empresarios y productores sabotearon al gobierno de Salvador Allende, escondiendo los alimentos. La situación generó descontento entre la población, por lo que comenzaron las protestas. Fue una venganza de los ricos porque durante el gobierno de Frei con la reforma agraria, recibieron miles de hectáreas de tierra que nunca sembraron. Salvador Allende retiró muchas de esas tierras y las entregó a los campesinos. A los yanquis tampoco les convenía que Salvador Allende estuviera al frente del gobierno porque durante su campaña se comprometió a echar a los gringos que estaban explotando los minerales y al pueblo chileno. Durante el gobierno de Allende, las mismas empresas escondían los alimentos, entonces había mucho mercado negro, así que triplicaban los precios. Entonces pillaron a un caballero con el hijo vendiendo cigarrillos, los milicos los pescaron, los llevaron a un callejón de la Alameda y los mataron a sangre fría. Antes del golpe de 1973, Chile era un país tranquilo, fueron los militares quienes trajeron la división. Los militares dieron todo el poder a los ricos. Los milicos salían en las noches a las poblaciones, mataban gente, robaban, violaban y al otro día informaban que los comunistas y simpatizantes de Allende había hecho tal cosa. Fui víctima de la dictadura, recuerdo que una noche llegaron a casa, a eso de la una, patearon la puerta, la reja, me destrozaron los vidrios y no entendía por qué. Ellos hacían noticia el vandalismo para permanecer en el gobierno. Cómo crees que un gobierno militar fabricaría alimento en tres días, porque en tres días los mercados estaban vendiendo comida. Hasta un enfermo se da cuenta que el desabasto que hubo en el gobierno de Allende fue planificado por los ricos.⁷⁷

Televisión

Las músicas mexicanas han transitado por la radio; la televisión ofrece breves espacios. De acuerdo con Juan Contreras Soto, líder-fundador de

⁷⁷ *Ídem.* Fernando Méndez tiene un amigo chileno exiliado en México que jamás volverá a su tierra, porque está enfermo del corazón. «A ese cabro lo echaron los milicos porque era sindicalista y movía masas». Antes del golpe militar de 1973, llegaba mucha música mexicana a Chile, al cortarse las relaciones entre México y Chile, consecuencia de la dictadura, el fenómeno cultural murió.

El gobierno militar de Pinochet reconoció a la cueca como nacional, porque los peruanos reclamaron la paternidad del género, igual que hoy sucede con el pisco.

Los Rancheros de Río Grande, fue a mediados de la década de 1980 que Don Francisco dio minutos a las músicas mexicanas en Sábado Gigante. «Duraron un par de meses y jamás se volvió a hacer nada». ⁷⁸ Para Oscar Inzunza de Los Luceros del Valle «era muy difícil llegar a la televisión, tenías que vender muchos discos y estar sonando en todo Chile; solo así te daban un pantallazo y quién sabe». ⁷⁹

Inzunza ⁸⁰ recordó que en 1998, Los Luceros del Valle ⁸¹ fueron invitados por Canal Nacional 7, a La Noche del Mundial con Felipe Camiroaga Fernández. Ese día los citaron a la 1 de la tarde, ensayaron de 7:00 p.m. a 7:10 p.m. y estuvieron a cuadro 1 minuto con 30 segundos. «La televisión chilena es cruel con los artistas chilenos que interpretan músicas mexicanas, no así con los mexicanos consagrados que llegan a participar del Festival de la Canción Viña del Mar. Ellos tienen todas las facilidades». ⁸² Recientemente, María José Quintanilla, intérprete chilena de músicas mexicanas, ha conseguido espacios en televisión.

Literatura

La pasión de los chilenos por las músicas mexicanas, también se manifiesta en la literatura. Hernán Rivera Letelier, es autor de *La Reina Isabel cantaba rancheras*, novela en el desierto salitrero de Atacama, con una prostituta como personaje central. «La mocosa que cantaba corridos mexicanos» ⁸³ es cobijada en todo momento, por el aura de Guadalupe del Carmen, la intérprete chilena de músicas mexicanas más importante de la historia. «La Reina Isabel es la prostituta más famosa de todo

⁷⁸ EJC-2013.

⁷⁹ EOI-2013.

⁸⁰ Oscar Inzunza es oriundo del sur de Chile, Provincia de Concepción. Nació en el puerto de Talcahuano. Llegó a Rancagua con 12 años cumplidos, donde se casó y formó un hogar. EOI-2013.

Es el compositor de *Carga mortal*, corrido que habla de un personaje a quien la droga le explotó en el estómago. En la grabación incorporaron un bajo sexto, con la intención de «que suene más a México».

⁸¹ Los Luceros del Valle son otro dueto chileno de música norteña que no ha podido conocer México. En 2007, tenían un dinero guardado de presentaciones hechas en Argentina, destinado para su aventura por la nación azteca. El viaje sería en octubre, dos meses antes, los amantes de lo ajeno robaron el efectivo.

⁸² *Ídem*.

⁸³ Rivera Letelier, Hernán, *La Reina Isabel cantaba rancheras*, México, Punto de Lectura, 2011, p.54.

el desierto, en la época heroica del salitre». ⁸⁴ «El cantar, conocido en ranchos y fondas con el seudónimo de El California. Pertenecía a esa conocida especie de bohemias impenitentes que solía darse en la pampa salitrera. Entre el bullicio ensordecedor de las mesas y el corrido del «Caballo prieto azabach», sonando a todo volumen por los parlantes». ⁸⁵ Comparto una cita que se desprende de la obra de Rivera Letelier:

Aficionada desde siempre a la música mexicana, la Reina Isabel en su trashumante vida de fondas y camarotes de solteras, era capaz de interpretar cualquier canción ranchera que le solicitaran. Desde esos revolucionarios corridos cucarachentes de los tiempos de Pancho Villa, pasando por los temas de las películas en blanco y negro de Jorge Negrete y Pedro Infante, hasta los más recientes éxitos del disco y la radiofonía mexicana. Como, por ejemplo, «La cruz de palo», de Antonio Aguilar. Sin embargo, como todo el mundo en los buques sabía, su intérprete preferido era la chilénísima Guadalupe del Carmen. Y no porque Guadalupe del Carmen cantara mejor las mexicanas que los meros mexicanos, sino por el sentimental argumento de haberla visto una vez en persona, allá por sus años de infancia. Por esa época, la cantante Guadalupe del Carmen, entonces una muchachita de largas trenzas rubias, achaparrada y tímida, luciendo dos pistolas al cinto, y casi escondida debajo de su enorme sombrero charro, recorría las ardientes oficinas salitreras presentándose en teatros y sindicatos de obreros especialmente engalanados para ella. Su paso causaba sensación y verdadero delirio entre los hombres de aquella época. En los más perdidos y miserables campamentos desperdigados por la alucinante extensión del desierto grande, construidos a puro palo y calamina, esperaban a la popular cantante como a una verdadera aparición milagrosa. Espeluznados de emoción, llegaban a bramar de gusto con el repertorio de sus bien gritadas canciones que hablaban de caballos alazanes, de cartas marcadas o de amores malos como castigos de Dios. El paroxismo del entusiasmo devenía cuando Guadalupe del Carmen cerraba su actuación interpretando El hijo desobediente, por esos tiempos el más sentimental y solicitado de sus corridos. ⁸⁶

La vida militar en México, es un libro de Gabriel Ferry (viajero francés),

⁸⁴ *Ibid*, p.116.

⁸⁵ *Ibid*, p.219.

⁸⁶ *Ibid*, 52.

editado en 1945. Luis de Bellemare, nacido en Grenoble, en 1809, llegó a México en 1830. Se estableció por órdenes de su padre, el barón Ferry de Bellemare, en una época de refinamiento francés. «Es un libro de amor hacia México; descubre para nosotros virtudes que devueltas por la siempre adorable Francia, nos harán comprender y sentir mejor a nuestra tierra».⁸⁷

En el desarrollo de su trabajo, Gabriel Ferry habla de frijoles, chile y cecina, de un jinete que usaba sarape de Saltillo y cinturón que sostenía el machete. Se refiere a la existencia de contrabandistas y bandidos. Comparte datos de salteadores, cocineros franceses radicados en Guadalajara y relata las aventuras de Cristino Vergara, chileno avecindado en el actual Nayarit.⁸⁸ El libro demuestra la migración de chilenos a México, durante el siglo XIX.

Conclusiones

Igual que siempre, en México: «la vida no vale nada». La cultura mexicana es admirada por la comunidad internacional. El día de muertos, Michoacán se inunda de turistas extranjeros y cada 20 de noviembre la revolución mexicana de 1910 es festejada en Moscú. Los mexicanos estamos descubriendo la idolatría que chilenos, colombianos, croatas, bolivianos, paraguayos y venezolanos, nos profesan. En el centro de esta afición podemos ubicar símbolos que la industria del entretenimiento y el Estado mexicano, crearon y vendieron durante la primera mitad del siglo XX. La ranchera y el corrido, ejemplifican el expansionismo cultural mexicano.

Los mexicanos hemos criticado, por más de un siglo, el nefasto imperialismo yanqui (perdimos Texas, Nuevo México, California y Colorado), pero ignoramos lo parecido que somos a ellos. Sí, aunque nos lastime aceptarlo, nosotros, los mexicanos, somos tan imperialistas como los Estados Unidos. México, claro, domina a través de sus creaciones culturales, porque militarmente es débil. Quizás la principal virtud de los mexicanos es nuestra capacidad para crear símbolos y discursos universales. En Chile, por ejemplo, Augusto Pinochet Ugarte adoptó «El rey»

⁸⁷ Ferry, Gabriel, *La vida militar en México*, Editorial América, 1945, p.9.

⁸⁸ *Ibid*, p.140.

del guanajuatense, José Alfredo Jiménez Sandoval.

Latinoamericanos desgarran su garganta con «Jefe de Jefes», corrido que invoca a narcotraficantes mexicanos. Los mexicanos seguimos produciendo símbolos universales que son retomados en Latinoamérica (estoy pensando en «Comencé de cero» con Calibre 50 y en «Me siguen llamando el jefe» con Los Tigres del Norte). Es una lástima que Calibre 50 haya sustituido a Jorge Negrete. Los latinoamericanos adoran la fanfarronería mexicana. El mexicano es el violento del barrio, el arrogante, pero también el creativo, el dueño del balón.

Capítulo 8

EL TRANSNACIONALISMO EN LA ERA DIGITAL

Explicaré cómo vendedores de discos, locutores e intérpretes, siguen contribuyendo en la diáspora de la música norteña mexicana. No sólo los músicos son importantes en la expansión de la norteña. Es una exposición breve que declara estrategias migratorias. Asocié con la era digital, porque las fuentes consultadas recurren a tecnologías actuales para globalizarla.

Vendedores de discos

Monterrey

Los domingos por la mañana, Cristóbal López Carrera instala su puesto en el tianguis cultural del Barrio Antiguo de Monterrey. Carrera nació en 1969, en Monterrey, aunque insiste que «es como si fuera de Terán o Linares».¹ Su padre es de Terán y su madre de Linares, pueblos donde nacieron algunos de los símbolos más importantes para la música norteña mexicana como Los Alegres de Terán y Los Donneños. La música norteña corre por las venas de López Carrera. De niño vacacionaba en Linares y Terán, por eso sus recuerdos están llenos de tamborileros, acordeón y bajo sexto. Su padre era acordeonista, y uno de sus tíos fue consumado jinete que gustaba tocar el acordeón montado en un caballo bailador.

La familia es su motivación. Cada domingo acude al Barrio Antiguo

¹ Entrevista Cristóbal López Carrera (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ECLC-2012.

de Monterrey con la premisa de vender compilaciones de música norteña, antigua y moderna. Los discos que 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».² Durante enero y agosto viaja por diferentes regiones de México, para recopilar música norteña hecha por duetos y agrupaciones regionales. Contribuye para que la norteña siga globalizándose, a partir de la venta, intercambio y promoción de su acervo musical, en México, y en países latinoamericanos como Venezuela.³

Se define como vendedor cultural y coleccionista posmoderno de música norteña mexicana, porque sus archivos están digitalizados. Prescinde de pastas y acetatos. Es un vendedor de música norteña de arte, porque su visión es purista, selectiva, elitista. Visualiza a la música norteña mexicana como una tradición. Selecciona, recopila y produce sus grabaciones musicales. Ayuda a conservar y mantener vigentes, todas las corrientes de la música norteña.⁴

Culiacán

Juan José Cueto Díaz

Nació en Culiacán, en 1947. Desde los 12 años se involucró con la música norteña porque su familia era propietaria de Discotecas Rubí, emporio comercial que tenía sucursales en Los Mochis, Guasave, Guamúchil y Culiacán.⁵ El negocio lo comenzó su padre, quien se desempeñaba como radiotécnico. Inició vendiendo discos de 78 revoluciones, después llegaron los de 45 y larga duración. «Los discos de 78 eran de carbón, por eso se quebraban con facilidad. Tenían una canción y cada que se tocaban había que poner aguja. Se ofrecían paquetes con 100 agujas».⁶ La música que más vende es banda sinaloense y norteña.

Nunca se casó con género, dueto ni corriente musical. Lo primordial

² *Ídem.*

³ *Ídem.*

⁴ *Ídem.*

⁵ Entrevista Juan José Cueto Díaz (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJJCD-2011.

⁶ *Ídem.*

siempre fue vender. Logró posicionarse, en la década de 1980, a Discotecas Rubí como líderes regionales en ventas. Fue invitado por CBS-México para que se encargara de elegir los sencillos de intérpretes nortños, mariachis y banda sinaloense, que se promocionaron en el Pacífico.⁷

Conoció el proceso de fabricación y grabación de los discos. Fue el descubridor de Pepe Cabrera y Los Potros; gracias a Cueto Díaz estos artistas pudieron hacer su primera grabación. Sellos regionales como JCA, Discos Tithy, Discos Rubí, Discos SIGA de Los Mochis y Discos Tambora de Mazatlán, requirieron del asesoramiento de Cueto Díaz.⁸

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, en la década de 1950. Discos Tambora fue la casa discográfica sinaloense más importante porque tuvo estudios de grabación en Culiacán y Mazatlán, y porque la familia Laveaga era dueña de una cadena de discotecas. Vicente Laveaga tuvo el control de la producción y distribución del disco en Sinaloa, México.⁹

En las dos sucursales que Discotecas Rubí tenía en Culiacán, los discos de 45 rpm eran utilizados para acrecentar las ventas de elepés. Los soportes de 45 difundían los mejores temas del artista con la intención de enganchar al comprador. Los discos de 45 rpm fueron usados para grabar intérpretes emergentes. La música que se vendía, era la que sonaba en la radio.

Hubo sellos regionales que se apoyaron en vendedores de discos para impulsar artistas. La disquera les daba mercancía para que la comercializaran, con el dinero generado, el vendedor pagaba promoción radiofónica a la baraja de artistas adscritos al sello interesado.¹⁰

Sigue vendiendo Cd's, acetatos y ejemplares de 45 rpm. Discolandia Rubí se ubica en Escobedo 248 Poniente, Centro Histórico de Culiacán Rosales, Sinaloa, México. Ofrece antigüedades musicales en vinilo, Cd,

⁷ *Ídem.*

⁸ *Ídem.*

⁹ EJJCD-2011. Discos ELA y Discos Rex de Culiacán se declararon en banca rota. Discos Tambora fue borrado por un ciclón, en 1980.

Los Alegres de Terán es uno de los duetos más importantes para la historia de la música nortña mexicana. Discos Falcon de Texas le brindó la oportunidad a Discos Tambora de ser su distribuidor en México. Discos Tambora fue propiedad de Vicente Laveaga.

¹⁰ *Ídem.*

casete, memorias USB y discos de estado sólido, pensando en clientes que necesitan transportar mucha música en poco espacio.¹¹

Atraídos por el entramado cultural del narcotráfico, extranjeros se hacen presentes en Culiacán. Los viajeros llegan con la intención de hacerse de ejemplares discográficos que contengan corridos de narcotráfico. Romain Roulin, ciudadano francés que, en 2005, estuvo de intercambio en la Universidad de Guanajuato, escribió su tesis sobre corridos de narcotráfico. Antes de su regreso a París, recorrió cantinas, bares, capillas y panteones de Sinaloa. Apoyado en el acervo que adquirió, Roulin tiene un programa de música norteña, en una radio experimental de París, Francia. Lo anterior demuestra que los vendedores de discos son importantes para entender y estudiar el transnacionalismo de la música norteña mexicana.

Giovanni Gaxiola

Vendedor de discos nacido el 10 de abril de 1978, en Culiacán, Sinaloa. El negocio es familiar, su padre lo adquirió hace 48 años, luego de convenirse 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 la narco cultura. El Mercadito Rafael Buelna es en donde la gente de la sierra adquiere insumos de primera necesidad, además de entretenimiento. El espacio tiene cinco negocios que venden música popular mexicana.¹²

Desde que el problema del narcotráfico sinaloense se mediatizó, el Mercadito Rafael Buelna es visitado por extranjeros inquietos. Estos individuos compran discos de música norteña y banda sinaloense. Discos y Casetes «El Sinaloense» es un negocio que vende por comisión. Los Intocables del Norte y Los Canelos de Durango negocian, directamente, la venta de sus discos con Giovanni Gaxiola. Aunque la industria del disco está lejos de sus glorias, los discos siguen siendo importantes para

¹¹ *Ídem*. El sello regional que sigue popularizando artistas es Discos Sol de Culiacán. Luis Jiménez Chávez, su propietario, posee una discoteca en el Mercadito Rafael Buelna, circunstancia que le facilita vender sus productos. Julio Chaidez, por ejemplo, fue un artista regional que popularizó en 2005 («El niño travieso», «Estrellas y diamantes» y «Hay veces que nada el pato»).

¹² Entrevista Giovanni Gaxiola (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EGG-2011.

dar a conocer agrupaciones. Sí el visitante busca música norteña, banda de viento y corridos, el Mercadito Rafael Buelna es el sitio.¹³

La tendencia que se vive desde el 2010, es la búsqueda de música norteña vieja (Carlos y José, Las Jilguerillas, Duetto Río Bravo, Las Palomas y 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».¹⁴ Los Canelos de Durango, Los Tres Rancheros y Los Norteños de Cosalá, están grabando repertorio antiguo en fiestas privadas.¹⁵

«La gente quiere corridos que en verdad fueron corridos, que no se inventaron».¹⁶ Los sinaloenses están reencontrándose con las raíces de la música norteña mexicana. Muchos clientes llegan pidiendo corridos que le gusten a su papá y exigiendo discos originales porque buscan calidad, aunque el número de canciones no se compare con discos MP3 y USB's.¹⁷

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 ofrecía música instrumental, baladas en español e inglés; en la segunda rancheras, corridos, banda sinaloense y música norteña. La sucursal del centro murió a causa de la piratería y los avances tecnológicos. En la sucursal del Mercadito Rafael Buelna se venden corridos y rancheras porque quienes acuden son 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».¹⁸ Dejar de consumir corridos de narcotráfico y apostar por corridos que narran historias escritas «con un poquito de cabeza»,¹⁹ es una forma de distanciarse de la apología del

¹³ *Ídem.*

¹⁴ *Ídem.*

¹⁵ *Ídem.* 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 bajo eléctrico.

¹⁶ *Ídem.*

¹⁷ *Ídem.*

¹⁸ Entrevista Jorge Sánchez, Jorge (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJSJ-2011.

¹⁹ *Ídem.*

delito y la promoción de la violencia.

La sucursal del Centro Histórico fue cerrada debido a la piratería y a la tecnología que no se detiene; perdió a su clientela juvenil y se quedó con un público adulto que le compra música norteña y banda sinaloense, en el Mercadito Rafael Buelna. En el cierre de la sucursal del centro, también influyeron las constantes crisis económicas. Los jóvenes dejaron de consumir música original, en cambio, los clientes del Mercadito Rafael Buelna incrementaron su consumo. Vende 15 piezas al día, con un valor de 140 pesos mexicanos cada una de ellas. Su lista de precios no ha variado desde 2003, pensando en mantener su cartera de clientes.²⁰

Además de discos originales, Jorge Sánchez también vendé USB's que contienen 500 canciones. Opinó que hacer esto es un mal necesario para sostener la 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 quemán».²¹ La música no dejará de existir, ésta seguirá fluyendo por los canales que la tecnología le sugiera.

Las mujeres compran música de Joan Sebastian y Marco Antonio Solís, rara vez se llevan corridos. Por las mañanas se venden discos de acordeón, tololoche y bajo quinto, amén de compilaciones de «música de viento» (Los Porteños, Banda MM, Banda Hermanos Rubio y Los Tamazulas de Guasave). Por las tardes se vende corrido alterado, música hecha por Los Intocables del Norte y grabaciones de chirrines actuando en El Guayabo y El Periodista. «El corrido agresivo 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».²² Acrecienta sus ingresos con la venta de discos a connacionales en Estados Unidos.²³ Hay una demanda de música sinaloense en los Estados Unidos. Esta vitalidad conlleva el transnacionalismo de la música norteña mexicana en los Estados Unidos de Norteamérica. Los mexicanos son los principales distribuidores de música norteña en California y Texas.

²⁰ *Ídem.*

²¹ *Ídem.*

²² *Ídem.*

²³ *Ídem.*

Irapuato

Felipe Zetter

El negocio de los Zetter apareció en 1968, estuvo ubicado en la Avenida Guerrero de Irapuato, frente a Casa Gallardo. De 1968 a 1971 se llamó Mercados Musicales. En 1971, Alfredo Zetter, su propietario, emigró a Guadalajara por una sanción del gobierno mexicano. Zetter era libanés, había invertido en Radio Grupo Antonio Contreras de Irapuato, cuyo presidente fue Antonio Contreras Hidalgo. En 1971, entró en vigor una ley que prohibía a los extranjeros inmiscuirse como inversionistas en la rama de telecomunicaciones. Zetter fue despojado de la radio y exiliado en Guadalajara, Jalisco, hasta mediados de la década de 1980.²⁴

La radio conectó a Zetter con la venta de discos. En la década de 1960, Mercados Musicales convocaba cantantes de moda para promocionar su negocio. Con el tiempo llegaron a tener sucursales en León y Salamanca; en Irapuato contaron con una tienda de mayoreo en Lerdo de Tejada. El producto era comprado en fábricas de sellos discográficos (Monterrey, Guadalajara y Ciudad de México). Los tianguistas encabezaron su cartera de clientes.²⁵

A mediados de la década de 1980, asumió el nombre de Discos y Ofertas Zetter. En 1984, se ubicaron frente al edificio de Correos de México (Plazuela Miguel Hidalgo). Hasta el 2000, Felipe Zetter invitó cantantes y grupos para que firmaran discos en sus sucursales, con la intención de promocionar su negocio y los bailes que se organizaban en Expo Fresas. «Los viáticos se comieron al producto. Antes el disco se vendía y se podía hacer promoción».²⁶

Discos y Ofertas Zetter vendía música norteña, mariachi y banda sinaloense; además de bailables escolares y karaokes. «La ubicación influía en el estilo de música que se manejaba. Nos encontrábamos a unos pasos del Mercado Miguel Hidalgo, el más importante de Irapuato».²⁷ La

²⁴ Entrevista Felipe Zetter (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFZ-2011.

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ídem*.

²⁷ EFZ-2011. La ubicación de Discos Ofertas Zetter es privilegiada. Irapuato ha dominado el comercio de ciudades del sur de Guanajuato como Pénjamo, Abasolo, Cuerámara, Pueblo Nuevo y Salamanca. Irapuato, en cuestiones económicas, médicas y de educación, es la capital del sur de Guanajuato. El que sábados y domingos el centro de Irapuato se llene de individuos procedentes de

tienda prolongó su existencia porque su clientela estaba conformada por personas no acostumbradas al internet, teléfonos celulares, memorias USB's y *iPods*. «Por eso siguieron comprando discos originales. Los discos de artistas viejos se hallaban a precios accesibles. Los artistas que están vivos son caros. Las grabaciones del muerto quedaron abiertas al fabricante».²⁸ Con la desaparición de Discos y Ofertas Zetter, los campesinos son los principales afectados, tendrán que encontrar nuevas formas de conseguir su música.

Un fenómeno en boga, en la ciudad de Irapuato, es la digitalización de discos antiguos. Las familias han optado por llevar a digitalizar sus tesoros musicales. Discos y Ofertas Zetter digitalizó de pastas antiguas. Casi siempre es música descatalogada.²⁹ La única manera de recuperar música olvidada era digitalizando discos antiguos. «Como las grandes marcas discográficas están en Nueva York y Miami, no conocen las necesidades del mercado regional, por lo tanto, no saben qué artistas continúan vendiendo en Guanajuato o en Jalisco».³⁰

En sus últimos años, Discos y Ofertas Zetter trabajó por inercia con inventario viejo, lo que quedó en bodega. Apoyado en la digitalización, Felipe Zetter conformó un archivo musical de importancia (los campesinos pasaron de ser clientes a proveedores). En sus tiempos, Discos y Ofertas Zetter vendía 20 ejemplares de música norteña, por uno de pop.³¹

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 tienda especializada en la venta de discos de música. El espacio se redujo, hoy, además de música, también vende películas, videos y hasta libros de superación personal. Zetter insistió: «negocios como el mío, estuvieron porque hay un público que consume música original».³² Desde el 2009, la venta al mayorista terminó. Felipe Zetter es digitalizador de música antigua porque «la piratería y las nuevas tecnologías han

rancherías y cabeceras municipales del sur de Guanajuato, es una práctica de larga data.

²⁸ *Ídem*.

²⁹ *Ídem*. El fenómeno se acrecentó en el 2000, cuando empresas trasnacionales del disco absorbieron los catálogos de sellos mexicanos. «Para ellos fue como comprar chatarra y sacarle algo de provecho».

³⁰ *Ídem*.

³¹ *Ídem*.

³² *Ídem*.

abierto brechas históricas que son imposibles de reducir o eliminar».³³

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, dirigida por Benjamín Muratalla. Las versiones digitales fueron regaladas a Hugo Olivares Carvajal (locutor de radio Colo Colo de Chile), Augusto Arango Franco (locutor de Radio Universidad de Medellín, Colombia) y Percy Velázquez (locutor de Radio La Tremenda de Santa Cruz de la Sierra, Bolivia). Gracias a Zetter, chilenos, colombianos y bolivianos, disfrutaban de repertorio antiguo norteamericano. La digitalización es otra manera de contribuir al transnacionalismo de la música norteamericana mexicana.

Martín Morales Salas

Originario de Guanajuato capital, se vinculó con la industria del disco cuando era estudiante de bachillerato en el CBTIS³⁴ 65 de Irapuato. Teniendo necesidades como pagar la renta y alimentarse, encontró cobijo en Vicente Aguilar de La Piedad, Michoacán, dueño de Discotecas Aguilar. Fue en 1986 que 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 contar con 120 sucursales, incluyendo Cancún, Chetumal y Mérida.³⁵

A principios de la década de 1990, se independizó y fundó Discoteca Musimas, ubicada en Pasaje El Águila (Fábrica de Cigarros), a unos metros de la Central Camionera de Irapuato. Encontró en la venta de música norteamericana y mariachi el sustento familiar. Aunque existe demanda por el disco original, no hay fábricas que los produzcan. Para sobrevivir, optó por vender sombreros y trajes regionales que «siempre ocupan los bailables escolares».³⁶

³³ *Idem.*

³⁴ Acrónimo de Centro de Bachillerato Tecnológico Industrial y de Servicios, establecido en México, a través de la Dirección General de Educación Tecnológica Industrial (DGETI); y la Subsecretaría de Educación Media Superior (SEMS) (*N. del Ed.*).

³⁵ Entrevista Martín Morales (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMM-2011. Vicente Aguilar, dueño del emporio, falleció en 2010.

³⁶ *Idem.*

Las tiendas de autoservicio continúan vendiendo discos originales, siempre de artistas internacionales ligados al Pop. El negocio de la música ya no está en el disco, sino en la venta por Internet. «El disco pasó a ser parte de la historia de la cultura de la humanidad».³⁷ Los discos construyen una imagen del intérprete. El dinero está en bailes, conciertos y jaripeos.

La piratería comenzó en 1990, con el casete. 10 años más tarde, alcanzó al disco compacto. «La Secretaría de Hacienda fue responsable porque expidió permisos para venta de discos sin verificar que la mercancía fuera original».³⁸ En el 2000, Morales Salas encabezó el Movimiento de Vendedores de Discos Originales del Bajío, mismo que buscó negociar con las autoridades, el encarcelamiento de los piratas. «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 corrompidas, ultrajadas».³⁹

Morales Salas es amigo de los hermanos Corona (Grupo Exterminador). Desde principios de la década de 1990, acompaña las giras internacionales de los oriundos de Abasolo, Guanajuato, con el objetivo de vender música norteña. Ha estado en Colombia, Estados Unidos y México. Morales Salas es responsable de atender un puesto de corte tianguista, en los bailes del grupo norteño avecindado en California. Lo más importante es el impacto que tiene su actividad para el transnacionalismo de la música norteña mexicana.

Locutores

Monterrey

Juan Fernando Rivera fue contundente al afirmar que «siempre habrá una imprenta que trate de expresar lo que los músicos sueñan».⁴⁰ Con el mismo sentimiento de efusividad quiero acotar que siempre existirán locutores que difundan a la música norteña mexicana con auténtica

³⁷ *Ídem.*

³⁸ *Ídem.*

³⁹ *Ídem.*

⁴⁰ Entrevista Fernando Rivera (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFR-2012.

pasión. 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 norteña. «Locutor de nacimiento, no de estudio»,⁴¹ Soltero nació el 30 de enero de 1947, en Villa López, Chihuahua, México. La entrevista fue realizada el 5 de mayo del 2012, en las instalaciones de Multimedios Televisión, en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, México.⁴²

Acostumbrado a sintonizar radionovelas (*Chucho El Roto, Felipe Reyes y El Ojo de Vidrio*, por la XEW de México y la XET de Monterrey), pasó su niñez en el campo chihuahuense. «La XEW era como la televisión, todo México la disfrutaba». ⁴³ Esas radionovelas poblaron su imaginario y alimentaron la ilusión de conocer a sus artistas preferidos. Uno de los recuerdos más lindos es la visita de la Caravana de Estrellas Corona, a su pueblo. Esta experiencia fue definitiva para que emigrara en 1967, al Distrito Federal.⁴⁴

Su locura y mentalidad, lo hicieron triunfar. De puberto, anunciaba películas con sus vecinos, «jugaba a ser locutor». 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. Encontró en la radio y en el cine, su más grande anhelo. La perseverancia lo llevó a trabajar como edecán, en las Olimpiadas de México 1968.⁴⁵

Tocó las puertas de la XEW, donde fue ignorado. Con los ánimos por los suelos, volvió a su pueblo en 1969. Se marchó a Estados Unidos con un cuñado. Cruzó de mojado por Tijuana e instalado en Los Ángeles trabajó como lavaplatos. Perdió el empleo porque unos chinos les aventaron la migra. No pasaron más de 15 días y Soltero había conseguido empleo en El Ranchito, restaurante cercano al *Million Dollar* (teatro para artistas mexicanos).⁴⁶

Soltero conoció a Cornelio Reyna Cisneros, mientras éste cenaba en El Ranchito. Le pidió ayuda para colocarse como locutor en Radio Cadi-

⁴¹ Entrevista Jesús Soltero Hernández (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJSH-2012.

⁴² *Ídem*.

⁴³ *Ídem*.

⁴⁴ *Ídem*.

⁴⁵ *Ídem*.

⁴⁶ *Ídem*.

llac o en la KW de Los Ángeles. Reyna no disponía de contactos en California, pero sí en Monterrey. En 1970, Soltero se fue a Monterrey. Llegó con una grabadora que terminó vendiendo para sobrevivir. 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 número de groserías que se digan al micrófono. Antes no se permitían las maldiciones ni las críticas al gobierno».⁴⁷

Trabajó como locutor nocturno de baladas en Radio Alegría de Monterrey. Fue la mejor época porque cuando Vicente Fernández estrenó su primer álbum, lo entrevistó en el aeropuerto de Monterrey. Su trabajo lo bendijo con el reconocimiento de Juan Gabriel, quien le regaló un jingle. La carrera de Soltero subió como la espuma. Para 1971, formaba parte del selecto equipo de locutores que tenían bajo su responsabilidad, unidades móviles. El mercado regiomontano era disputado por la XEGR de Multimedia, La Nueva MR y Radio Alegría.⁴⁸

En 1983, se incorporó al Canal 8, su primera experiencia en 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 recibió el aval de productores de la Ciudad de México, para que pusiera en marcha uno de los primeros programas televisivos especializados en música norteña mexicana, junto al de Rómulo Lozano. Conducido por Alfredo del Orbe y Chuy Rodríguez, Velada Norteña se transmitió desde Monterrey. Fue un espacio semanal que se apoyó en escenografía campirana con carretas, paja y portales.⁴⁹

Acompañado por esposa e hijos, migró a Los Ángeles, California, en 1984. Fue contratado por KWKW La Mexicana, con sede en Pasadena, California. Laboraba viernes y sábados de 12 de la noche a 5 de la mañana. Pidió 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 se integró a la plantilla de Gilberto Luna, locutor que salía al aire de 5 a 11

⁴⁷ *Ídem.*

⁴⁸ *Ídem.*

⁴⁹ *Ídem.* 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.

de la mañana. Soltero fue comisionado para atender el espacio de 3 de la tarde a 8 de la noche, horario en el que las personas regresan a casa. Vino el éxito y los excesos. En 1986 renunció a California y se trasladó a Houston, Texas.⁵⁰

En Houston vivió cinco años, de 1986 a 1991. Un millón de amigos, fue el proyecto que encabezó. El programa convocaba a radioescuchas que se sintieran solos. Mediante el micrófono, los unía. Los participantes recurrían a nombres de cantantes mediáticos para hacer el procedimiento más interesante. Eran citados en los lugares donde se realizaban los controles remotos. Fue un proyecto pensado para los hispanos. Muchas parejas salieron matrimoniadas. Si fallecía algún mexicano y había que enviar sus restos a México, Soltero y sus amigos cooperaban para devolver el cuerpo. La labor del chihuahuense no pasó desapercibida. El gobierno de Houston reconoció la labor social cumplida por el locutor mexicano.⁵¹

En 1989, sintió que el momento de llevar su programa a la televisión había llegado. Pidió ayuda a Freddie Martínez. Se hizo una reunión con Ramón Ayala, acordaron realizar las grabaciones en Monterrey y transmitir el programa en Estados Unidos. Cada 15 días viajaban a Multimedia para grabar las emisiones. El proyecto estuvo vigente durante un año y fue transmitido en Dallas, El Paso, Corpus Christi, Houston, Odesa y Albuquerque, Nuevo México. Terminó porque el dueño de Multimedia se negó a que Soltero siguiera utilizando las instalaciones de su empresa como locaciones. La Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL) ofreció sus edificios, pero las condiciones acústicas y visuales no eran idóneas.⁵²

En 1992, salió al aire *¡Órale Primo!* por Televisa Monterrey. Este programa es importante para la historia de la música norteña mexicana, porque en él se separaron Javier Ríos y Lalo Mora (Invasores de Nuevo León de 1980-1993). En *¡Órale Primo!* actuaron personalidades de la música grupera como Selena y Jennifer Peña. Fue un espacio creativo que proyectó innovaciones como la incorporación de bailarinas (edecanes) y la presencia de la primera mujer en conducir un programa de corte

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ *Ídem.*

⁵² *Ídem.*

grupero: Wendy Soltero.⁵³

¡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 la crítica del periodismo regiomontano. Soltero introdujo en Monterrey a la banda sintetizada de Jalisco y Nayarit, y a la banda sinaloense (El Recodo y El Limón de Salvador Lizárraga).⁵⁴

Transmitido por Multimedios Monterrey, desde 2010, Jesús Soltero conduce Pura Energía, en compañía de Wendy Soltero. Los domingos se transmite en Estados Unidos. Difunde música grupera contemporánea y música norteña antigua. 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, participan con regularidad.⁵⁵

Bandoleros del Norte

El jueves 29 de septiembre de 2011, entrevisté a Guadalupe Barrón, líder de Los Bandoleros del Norte, conjunto de música norteña que pertenece a la Sección 409 de Irapuato, Guanajuato. Los artistas de la Sección 409 cuentan con una plaza en 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*; son un conjunto norteño que trabaja para sobrevivir, un grupo que se pierde en el anonimato. El objetivo es demostrar que agrupaciones norteñas no famosas también son importantes para el transnacionalismo de la

⁵³ *Ídem.*

⁵⁴ *Ídem.* Poncho Lizárraga pidió a Jesús Soltero le armara un programa en vivo para conquistar el mercado neoleonés.

⁵⁵ *Ídem.* Durante el 2012, año en que entrevisté a Jesús Soltero, Pura Energía tenía como locación 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 2009 y en 2010, respectivamente, por DISA y Universal.

música norteña mexicana.⁵⁶

La Plaza de los Norteños, 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 norteños son los únicos del gremio musical que han logrado obtener un espacio definido para que puedan contratarlos. Los norteños del estadio pagan impuestos y prestan sus espacios a intérpretes foráneos que estén dispuestos a colaborar con los gastos.⁵⁷

Guadalupe Barrón toca bajo sexto, acordeón y bajo eléctrico. Sus maestros fueron los discos, aseguró. A diferencia de intérpretes famosos como Los Tigres del Norte, Los Cadetes de Linares y Los Invasores de Nuevo León, el trabajo de grupos anónimos es más complicado porque deben dominar varios estilos. «Nosotros tocamos música de ellos y ellos nomás tocan su música».⁵⁸ Trabajan donde se les contrate, desde primeras comuniones hasta velorios, asisten a casas humildes y mansiones «porque para la música no hay clases sociales».⁵⁹

Hay 70 músicos norteños de base. Son ejecutantes organizados que firman contrato. Todo está reglamentado. Cada dueto o agrupación norteña paga una cuota anual que incluye el derecho a utilizar baño y cafetería. Se trabajan de cuatro horas en adelante y el precio está en función del número de músicos que solicite el cliente y la cantidad de bocinas y micrófonos que se requieran. Los conjuntos norteños son más baratos que los mariachis. Luego de la caída de las torres gemelas de Nueva York, en 2001, los conjuntos norteños se pusieron de moda.⁶⁰

Los Bandoleros del Norte han trabajado en rancherías de Guanajuato, en bardas, salones; en León, México y Guadalajara. Complacen a gente pobre y también a personas «de caché».⁶¹ Los burgueses acostumbran a solicitar boleros por encima de rancheras y corridos. «La música norteña es escuchada por gente de la alta, no solo por jodidos».⁶² Le cantan a los panistas, priístas y perredistas. El repertorio va en función de los comensales. Es importante estar al día, saber canciones viejitas y

⁵⁶ Entrevista Guadalupe Barrón (2011), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EGB-2011.

⁵⁷ *Ídem*.

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ *Ídem*.

⁶⁰ *Ídem*.

⁶¹ *Ídem*.

⁶² *Ídem*.

modernas. «Eso hace más difícil nuestro trabajo».⁶³ Los Bandoleros del Norte manejan canciones de artistas ajenos al estilo norteño mexicano.

«No existe músico de los que trabajamos aquí, que no haya cantineado en Estados Unidos».⁶⁴ Los músicos norteños de la Sección 409, se van a California para trabajar en marisquerías, bares y restaurantes mexicanos. «Es una costumbre de los braceros».⁶⁵ En su peregrinar, se quedan «taloneando» en ciudades de paso como Tepic, Nayarit y Mexicali.

Diluidos en el anonimato, conjuntos como Los Bandoleros del Norte son importantes en los viajes que la música norteña mexicana emprende a Estados Unidos, cotidianamente.

Conclusiones

En este capítulo me ocupé 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 la red internacional que ha tejido con el apoyo de plataformas digitales como *Facebook*, López Carrera envía música norteña mexicana a coleccionistas de Holanda, Argentina, Colombia, España, Rusia, Italia, Francia y 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 formato analógico y digital. 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 Estados Unidos, donde la música es consumida por mexicanos, centroamericanos y 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.

⁶³ *Ídem.*

⁶⁴ *Ídem.*

⁶⁵ *Ídem.*

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 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.

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 social.

Esta investigación dio cuenta de los diversos mecanismos que llevaron a la música norteña mexicana a tres regiones latinoamericanas; también explicó por qué una música de origen México-Estadounidense, fue incorporada a la cotidianeidad de bolivianos, chilenos y colombianos. Abordé a la música norteña mexicana como un producto del en-

tretenimiento, no como un activo de la tradición regional norestense. Entendí al transnacionalismo como un enfoque migratorio que involucra industrias culturales, narcotráfico y desplazamientos físicos tradicionales que mueven productos, así como ideas y visiones sobre la existencia humana.

Transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias, resume un cúmulo de estrategias sociales que incentivan la migración musical, de regiones nucleares a realidades ajenas y distantes. Esas migraciones musicales tienen lugar entre dos o más naciones subdesarrolladas, que ocupan un plano de importancia menor, en las dinámicas capitalistas. Me apoyé en la *teoría de la dependencia*, la cual plantea la existencia de una periferia capitalista que mantiene sanas las finanzas del primer mundo. Latinoamérica es capitalismo de periferia. Si pensamos en la música norteña, 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 Estados Unidos, cuando necesitó del gigante económico, para que sus artistas grabaran (sigue siendo periferia). Como insistí en la introducción de esta investigación: sin la tecnología ni el andamiaje de la industria del entretenimiento norteamericano, la música norteña mexicana no existiría como la disfrutamos. En la definición de la música norteña, México se benefició de su cercanía con los Estados Unidos de Norteamérica.

En Colombia, Bolivia y Chile jamás escuché a persona alguna que hablara de la música norteña como originaria de 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. México es el centro y Sudamérica la periferia.

Televisa ha sido importante para que México se erija como el centro económico de Latinoamérica. 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*, película realizada por Emilio Fernández en 1961; en *Un Hombre Violento*, filme protagonizado por Valentín Trujillo en 1986, y en *El Infierno*, película estrenada en 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 en 1960 (*Calibre 44*), con Piporro acompañado por Los Broncos de Reynosa, jamás perdió importancia discursiva.

En esta investigación quedó demostrado que aunque músicas regionales 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 resulta crucial para entender la vigencia de las músicas mexicanas en Bolivia, Colombia y Chile, pero las historias y 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 (UAS). Recuerdo que en esa etapa académica tuve la oportunidad de cumplir con una estancia de investigación en Bogotá, en la Universidad del Rosario, con Mauricio Pardo. 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 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*.

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 fueron: dar cuenta de los mecanismos migratorios que llevaron a la música norteña a tres regiones de Latinoamérica y 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, recalaron en el Distrito Federal para integrarse al elenco de producciones mexicanas, en la actualidad, docenas de actores latinoamericanos llegan a la Ciudad de México, con la ilusión de formar parte de Televisa y 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, ideados para el consumo de las mayorías.

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, 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 Conaculta, Fonca, Conacyt y UNAM, es importante para entender la admiración que los latinoamericanos profesan a México. México reproduce con Latinoamérica, el mismo sometimiento cultural que su vecino, Estados Unidos, le ha asestado, históricamente. Aunque de manera humilde y discreta, México financió investigaciones científicas como la presente, que deben entenderse como parte del colonialismo cultural que 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 Rojas Pinilla cesaron las relaciones comerciales de Colombia con México y 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, regrabaron el acervo popular mexicano que penetró Colombia, antes del impedimento comercial promovido por Rojas Pinilla, en 1953. Si inicialmente géneros, corrientes y 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 mafiosos colombianos por la tierra quedará en la memoria colectiva.¹

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 mariacheros de relevancia (Guadalupe del Carmen, Carlos Monti, Roberto Aguilar y Fernando Trujillo).

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

¹ Desde sus orígenes, el vallenato estuvo asociado a la exaltación de personajes colombianos dedicados a negocios fuera de la ley. 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 el tiple. Arango, Augusto, 2014.

regionales que dominan la economía boliviana son Brasil, Argentina y México. Éste último ha sido, además, el principal abastecedor de cine, música, telenovelas e ídolos populares. En Bolivia existe una confrontación étnica protagonizada por cambas y collas; los primeros se aferraron a México como su abrevadero cultural.

La música norteña es una unidad, porque 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 las dictaduras de Gustavo Rojas Pinilla en Colombia (1953) y Augusto Pinochet en Chile (1973).

La música norteña no es una unidad en Latinoamérica; es una oportunidad para reafirmar identidades y reforzar agendas políticas. De los tres países, Colombia es quien la produce en mayor cantidad. Tal circunstancia se debe al abundante flujo de efectivo que significa el narcotráfico. La música norteña es un espacio donde se lava dinero ilícito.

Un elemento que se mantiene en los tres países analizados, es el gusto por repertorio antiguo; aunque los contextos y cantidades de consumo 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 lo más normal. Respecto a los géneros, en Colombia, es el corrido quien domina el escenario, en Bolivia la cumbia-balada y en Chile la canción ranchera.

El corrido es el más adecuado para narrar tragedias, la cumbia-balada 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 (hagamos memoria sobre los temas dedicados a palomas, gaviotas, perros, árboles y ríos). Si los narcotraficantes colombianos siguen pegados al corrido, es por pragmatismo, operatividad y funcionalidad social.

La práctica musical de la norteña en Latinoamérica, tiene que ver con elementos estéticos. Desde mi punto de vista, son los chilenos quienes mejor la interpretan; los colombianos no logran encontrar un estilo con solvencia estética. 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, glisandos y arreglos), a diferencia de los colombianos que se agotaron en el abuso de una misma fórmula: el corrido mafioso mexicano surgido en la década de 1970.

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. Colombianos y chilenos 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 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 vino, el sexo, los pleitos y el consumo de drogas se mimetizan. La norteña en Latinoamérica remite a diversas realidades.

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 Chile. La producción musical trae consigo generación de empleos, movimiento de capitales y migración de individuos. Pensemos a la música norteña mexicana más allá de sus actores centrales; abramos nuestras mentes y fomentemos reflexiones críticas que incorporen el estudio de procesos económicos; charlemos con locutores de radio, coleccionistas de discos, empresarios y compositores, no sólo con músicos (ejecutantes). Esta investigación se erige como modelo y ejemplo metodológico de investigación. Antes de este trabajo, la música norteña mexicana había sido abordada con enfoques y aproximaciones de cronista. No habrá pretextos para que los interesados en ella, se abran a su estudio. Hoy sabemos que es posible construir una investigación a partir del diálogo entre locutores, coleccionistas, empresarios, vendedores, compositores, ejecutantes y lauderos. Las posibilidades de estudio son infinitas, todo depende de nuestra creatividad e iniciativa.

EPÍLOGO

La presencia de la cultura mexicana en Chile es innegable. Las músicas son, junto al cine, el discurso más importante. Hace un par de años fui al encuentro de la música norteña mexicana en territorio trasandino. La experiencia fue tan fructífera como impactante, porque encontré una riqueza cultural que estaba lejos de imaginar. En los kioscos o puestos de revistas ubicados en las afueras de la estación del metro Universidad de Chile, registré la venta de manuales para ejecutar bajo sexto, apenas en los primeros días de mi estadía por tierras mapuches. A los quince días de mi residencia en Santiago, establecí contacto con lauderos y con Ricardo Rojas Iturriaga, icono chileno en la ejecución del instrumento oriundo del Bajío mexicano.

El Chingón

Mario Andrés Obando Sandoval es el más importante fabricante de bajo sextos en Chile. Como casi todas las personas que cultivan y promueven la música norteña mexicana en la ciudad de Santiago, nació en el sur de Chile, región de Los Lagos. De origen humilde y cuna campesina, se estableció en Santiago, en 2004, con el sueño de convertirse en el más importante comercializador chileno de bajo sextos. Fue carpintero en la construcción de zonas residenciales, trabajo que abandonó para dedicarse al diseño y fabricación de bajo sextos.

A los cinco años se enamoró de la música norteña mexicana influido por La Discoteca Mexicana de Radio Osorno. En este espacio radial es-

cuchó «Jesusita en Chihuahua», melodías de Antonio Aguilar, Ramón Ayala, Los Hermanos Bustos, Los Reales del Valle, Los Manantiales, Los Amigos de Loica y Los Rancheros del Sur. En 2003, su padrastro formó a Los Rancheros de los Lagos, agrupación de música norteña mexicana integrada por sus hermanos (grabaron dos álbumes para Zona Ranchera de Santiago). En Los Rancheros de los Lagos, Obando tocaba el acordeón, un Hohner Arietta II, el modelo más común entre las agrupaciones de música norteña mexicana en Chile. Su modelo a seguir era Renato Pérez de Los Reales del Valle, luego Eugenio Ábrego de Los Alegres de Terán. Obando consideró que:

La ranchera chilena es *charranqueo*, no hay figuras musicales, ni punteos ni contratiempos. La música chilena es pareja y la mexicana llena de figuras, con rompimientos y cortes elegantes.¹

A los ocho años de edad, un tío le regaló un casete de Los Tigres del Norte. Esa fue la primera vez que vio una imagen del bajo sexto en un conjunto norteño. Entonces se casó con la idea de construir bajo sextos. Su objetivo es que los chilenos conozcan las raíces de la música norteña mexicana para que «dejen de meter en el saco de la ranchera todo lo mexicano».² Busca educar al pueblo chileno para que sea capaz de disfrutar todos los estilos y corrientes que dan vida a la música norteña mexicana. «Los chilenos tienen que respetar a México».³

Es un apasionado de las músicas mexicanas y de su gastronomía. Hay personas como Roberto Jorquera que importan botas texanas, botines mariacheros, sombreros norteños y de charro, con la idea de profesionalizar a las músicas mexicanas. Es la parte romántica del asunto, también existe un beneficio monetario, y es que la cultura mexicana en Chile es negocio de pocos. «Chilenos han acumulado riqueza con la comercialización de México».⁴

Ricardo Rojas Iturriaga, líder-fundador de Sentimiento Norteño y Corazón Norteño, llevó a Chile dos bajo sextos, en 2005. Éstos fueron examinados por Mario Obando y Fidel Castro. El abrirlos y conocer sus

¹ Entrevista Mario Obando (2012), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EMO-2012. *Charranqueo* es el rasgueo con una finalidad rítmica, no importando la afinación y resultado armónico.

² EMO-2012.

³ EMO-2012.

⁴ Entrevista Nivaldo Valenzuela (2014), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ENV-2014.

secretos, fue clave para que perfeccionaran su elaboración.

Obando vende bajo sextos a músicos del sur de Chile y sur de Argentina (Neuquén y Comodoro Rivadavia), todos intérpretes de música evangélica. Al norte de Chile comercializa pocos instrumentos. En sus inicios, estaba preocupado por ofrecer excelencia en el sonido, hoy se enfoca en brindar calidad acústica, combinada con belleza estética del instrumento.⁵

Bautizó a sus bajo sextos con la marca «Chingón» por estrategia. «¿En qué piensa la gente cuando busca un bajo sexto? Que sea chingón».⁶ Tenía la idea de bautizar a sus creaciones como Bajo Sextos Obando, pero declinó por considerar que le sería imposible competir con los lauderos mexicanos de Paracho y Monterrey. «Como Chingón, todas las personas darán con mis bajo sextos. Lo chingón es mexicano, por ejemplo hay un corrido que se llama «El Chingón de Durango», cantado por Los Razos».⁷ Obando es chileno, pero se siente mexicano; su más grande sueño es conocer México, sus ciudades e instrumentos. Le gustaría estar en México para disfrutar de conciertos de banda sinaloense, jaripeos y bailes.⁸

Al construir un bajo sexto, comienza por la tapa y el brazo para poder armar la caja. Micas, nombres de grupos, adornos personalizadores y barnizados, son la parte final del proceso. La construcción de un bajo sexto lleva 30 días. «Es un instrumento detallado, a diferencia de una guitarra o una mandolina que se fabrican en una semana».⁹ Sellar la madera, por dentro y por fuera, mejora la acústica del instrumento. El sonido norteño debe ser apretadito y agudo, por eso la distancia entre el hueso y el puente se vuelve determinante; entre más tensas las cuerdas, más agudo el sonido. La calidad del sonido va de la mano con las necesidades del músico, «es cuestión de gustos y en eso no hay nada escrito».¹⁰

Hay quien elige la madera por sonoridad, otros por estética. Algunos clientes piden que el sonido sea más grave o que suene más fino, más

⁵ Entrevista Ricardo Rojas (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: ERR-2013.

⁶ EMO-2012.

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ EMO-2012.

¹⁰ *Ibidem.*

norteño. Ahí es donde el laudero tiene que ver. El laudero debe ingeniárselas para que el sonido salga como lo pide el cliente. En general, los músicos se dejan llevar por la estética. Muchos se deslumbran por las marcas y pagan dólares y euros, sin que eso signifique que el instrumento sea de buena calidad. Hay bajo sextos sin marca con una calidad excelente. El bajo sexto tiene un peso único y es determinante en el sabor que debe tener la música norteña mexicana. Para un laudero debe ser fundamental escuchar música norteña de todas las épocas, porque ayuda a mantener un oído educado, a la vez que permanecerás vigente porque conocerás las nuevas corrientes, estilos y modas que vayan saliendo. Mi trabajo es valioso porque estoy norteñizando a la música ranchera chilena.¹¹

En sus inicios como laudero importaba grandes cantidades de cedro, nogal, maple y pino canadiense. En la actualidad, está construyendo instrumentos con altos porcentajes de maderas chilenas, condicionado por los presupuestos de sus clientes. La madera chilena «es barata y tiene buena capacidad sonora». Insumos como cuerdas, maquinaria y cápsulas, sigue adquiriéndolos a Selene, empresa de Paracho, Michoacán, México. Sería ideal que alguna empresa mexicana se estableciera en Santiago. Ayudaría a bajar costos y aumentar ganancias.

Sus maderas chilenas preferidas son raulí, lingue, secoya (palosanto) y pino alerce, la más cotizada (protegida por el gobierno chileno). «Es complicado que te permitan usarla, debes comprobar que el árbol está muerto hace años».¹² Obando sigue dependiente del cedro, nogal y pino canadiense. Las mejores maderas para construir bajo sextos están el sur chileno.

Dictador de Curicó

Fidel Antonio Castro Escaroca nació en Teno, sur de Chile. Entró en contacto con las músicas mexicanas, desde pequeño. Su padre, encargado de fondos, laudero y ejecutante de guitarra, le inculcó el amor por México. Criado en una familia evangélica, disfrutó a Los Hermanos Alvarado y Paulino Bernal, intérpretes mexicanos de música norteña evangélica

¹¹ *Ibidem.*

¹² EMO-2012.

o cristiana.¹³

Desde hace ocho años graba con los Mensajeros del Rey. Toca en plazas, persas o ferias (tianguis), bodas y campañas de evangelización. La música norteña mexicana le ha resultado útil «porque es conocida, escuchada y asimilada por los chilenos, desde siempre».¹⁴

No vive de la fabricación de bajo sextos; para él, su construcción responde a un amor por las músicas que llegaron del norte. Es dueño de una fábrica de muebles en Curicó, ciudad donde radica desde hace 20 años. En tardes de ocio construye bajo sextos y los vende a grupos que predicán el evangelio. Los instrumentos que diseña y ensambla son para consumo de la comunidad religiosa. Su primer bajo sexto lo construyó en el año 2003. Así lo recuerda:

Antes de conocer a Ricardo Rojas Iturriaga husmeaba por internet y bajaba fotos de bajo sextos pensando en sacar medidas. Cuando construí mi primer bajo sexto, Ricardo Rojas me regaló cuerdas que trajo de México. Lo probamos y quedó bonito. Desde entonces he seguido fabricando, aunque mi trabajo no me lo permite como quisiera. Fabricar bajo sextos es un pasatiempo. Para construir mi primer bajo sexto le pedí a Ricardo Rojas que me regalara uno de los que trajo de México para abrirlo y experimentar. La estadía de Ricardo Rojas en México, ayudó en la fabricación de mi primer bajo sexto. Recuerdo que mi primer bajo sexto lo fabriqué con cedro. La clave para que un bajo sexto tenga buen sonido es usar maderas no muy gruesas; la posición del puente también influye, la inclinación y la tensión de las cuerdas.¹⁵

Castro Escaroca argumentó que las maderas chilenas, salvo la triaca, no sirven para construir bajo sextos porque se parten, no soportan el grueso de las cuerdas ni la tensión generada. Los bajo sextos deben fabricarse con maderas de ambientes tropicales como la mara boliviana. La mara es liviana, consistente y no blanda como para partirse con cualquier golpe; los diapasones deben montarse con ébano y triaca. Las pastillas se usan en los bajo sextos para que «suenen recio», pero si hay una elección incorrecta el sonido puede saturarse; la clave está en preguntar

¹³ Entrevista Fidel Castro Escaroca (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFCE-2013.

¹⁴ *Ibidem*. Cambian las letras a canciones mexicanas de Los Tigres del Norte, Los Bravos del Norte e Intocable.

¹⁵ EFCE-2013.

cómo deseas que se escuche tu instrumento. Recomienda usar pastillas Fishman.

Existen distribuidoras de electrodomésticos en Curicó, que venden bajo sextos fabricados en China. Los cordófonos son de mala calidad, la madera es de pésima acústica, el espesor de las cuerdas no corresponde y las distancias entre los trastos no se respetan.¹⁶

Katimbay

José Ricardo Rojas Iturriaga nació en Curicó, Chile, en 1971. Padre de siete hijos y abuelo de dos nietos, ocupa un lugar importante en la historia de la música norteña mexicana. Curicó, séptima región, bautizada como la ciudad de las tortas y los cítricos (toronja, manzana, frutilla o fresa, guinda, peras, trigo, cebada y vinos de calidad mundial), es la cuna de Rojas Iturriaga.

Disfrutó de la obra de Antonio Aguilar Barraza, para luego recalar en la ejecución y difusión de la norteña, una música mexicana desdeñada en círculos intelectuales. Es promotor de Los Alegres de Terán, Los Broncos de Reynosa, Los Donneños, Los Pingüinos del Norte, Los Tremendos Gavilanes y Los Relámpagos del Norte, padres de la música norteña mexicana.

Inició cantando música de Violeta Parra y Víctor Jara, para luego dedicarse a las músicas mexicanas. Se reencontró con la música de su niñez en el negocio de un amigo; ahí escuchó a Los Alegres de Terán y Los Broncos de Reynosa. Años más tarde, durante una peña folklórica en Curicó, Los Rancheros de Aguas Negras (con Ricardo Rojas) presentaron a Eliseo Guevara. Ese día, Guevara invitó a Rojas a trabajar como guitarrista (1990-2005).¹⁷

En 2002 conoció a Marco Mañán, con quien conformaría el dueto norteño pos dictadura más importante que ha existido en Chile. Gracias

¹⁶ EFCE-2013.

Está vigente un tratado comercial Chile-China, el cual exenta de impuestos a ciertos productos. Hay tiendas de electrodomésticos en Curicó, en donde se venden manuales (formato DVD) para tocar bajo sexto, empaquetados y embarcados en China. El bajo sexto, que en el fondo es una caja de guitarra más reforzada, pierde virtudes acústicas y estéticas al ser maquilado en China, como si se tratara de bisutería o juguetes de Reyes.

¹⁷ Entrevista José Ricardo Rojas (2013) por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EJRR-2013.

a Eliseo Guevara, Ricardo Rojas y Marco Mañán se conocieron. Antes de llamarse Sentimiento Norteño, Rojas y Mañán trabajaron como músicos acompañantes en los espectáculos de Guevara. Ricardo Rojas adjudica a Guevara el haber bautizado al dueto como Sentimiento Norteño «porque éramos puro sentimiento y tocábamos música norteña mexicana». En 2005, graban su primer disco:

Andábamos de gira por Argentina. Dos meses por Corrientes, Formosa y Resistencia. El productor que contrató a Eliseo Guevara, que luego financió el primer disco de Sentimiento Norteño, es dueño de radios y canales de televisión en Argentina. Se llama Remigio Ángel González y es mexicano. Don Remigio es dueño de Albavisión, Multimedios y Milenio, en México. En Argentina es dueño del canal 9, uno de los más importantes. El disco se llamó *De Chile a la Argentina* y fue grabado en Resistencia, norte argentino, pegado a Paraguay. Al siguiente año grabamos *A puro sentimiento*, y después, *Al otro lado del portón*, con Tekila Records de Santiago. Dejamos grabado un tercer material que nunca salió porque Mañán firmó un contrato regalando nuestro trabajo. Grabamos siete producciones discográficas.¹⁸

En 2011, Sentimiento Norteño tenía programada una gira por Chile, Argentina y Paraguay; ésta se vio frustrada por un accidente que sufrió Rojas Iturriaga en Comodoro Rivadavia, Argentina. Una noche, después de un concierto, fueron interceptados por hombres armados en las afueras de su hotel; Mañán huyó y Rojas recibió cinco balazos. Despertó luego de 30 días. Fue el final de Sentimiento Norteño. Rojas no perdonó a Mañán lo acontecido.

En 2005, Sentimiento Norteño viajó a México (querían cruzar a Estados Unidos). La intención era establecerse en Nueva York, donde un restaurantero chileno les había ofrecido trabajo. Llegaron a Reynosa, Tamaulipas, donde un coyote los pasaría a Hidalgo, Texas. Mañán se negó a cruzar el Río Bravo. Sentimiento Norteño no llegó a Estados Unidos, pero sí recorrió México. Se llevaron cuerdas para bajo sexto, sombreros de palma, texanas, pantalones de caporal, cintos piteados, botas vaqueras, camisas charras, música norteña y bajo sextos.

Pensó en el retiro. En la actualidad, junto a Freddy Sáez, encabeza Corazón Norteño. El objetivo es «rescatar la música antigua y buscar finan-

¹⁸ *Ibidem*.

ciamiento de criadores de caballos chilenos». Trabaja como locutor de un programa de músicas mexicanas en Radio Caramelo de Curicó y participa en grabaciones de música evangélica con Los Hermanos Vargas.¹⁹

Tigres del Norte

El 10 de noviembre de 2005, Los Tigres del Norte ofrecieron un concierto en el Teatro Caupolicán de Santiago.²⁰ El lleno fue total y el evento un éxito. *Diario La Cuarta* de Santiago, reseñó lo sucedido la noche del 10 de noviembre de 2005 en la siguiente forma:

Un maratónico *show* se mandaron anoche los cuates de Los Tigres del Norte sobre el escenario del Teatro Caupolicán. Los capos de los narcocorridos ofrecieron un cototo *show* en el cual tocaron 30 canciones ante un público que bordeó los 5 mil espectadores. La gallada fanática de la música ranchera asistió eufórica al magno evento, que sobrepasó las dos horas y media, pudiéndose observar gran cantidad de banderas mexicanas, sombreros charros, botas de piel de culebra y camisas en la onda atigrada. Pasaditas las 20:30 horas, Los Hermanos Bustos dieron el ¡Vamos! a la jornada. El quinteto hizo gala de los temas que los han tenido por 40 años en la escena musical ranchera. Los hermanos de Curacaví dejaron al público bien prendido previo a la aparición del grupo top del corrido norteño. Alrededor de las 22 horas subieron al escenario, momento en el cual la barra pop comenzó a saltar y bailar incansablemente, hasta el fin de la extensa velada. Los cuates tocaron sus éxitos, entre los que destacan «La Reina del Sur», «La Sorpresa» y «La Banda del Carro Rojo». Fueron acompañados por el ex Los Tres, Álvaro Henríquez, en el «Jefe de Jefes». Entre los asistentes destacaron María José Quintanilla, Javiera Parra y Los Llaneros de la Frontera. La Cote estaba métale disfrutando del espectáculo, y cuando nos acercamos para hablarle, nos dijo que estaba en el concierto porque quería aprender de

¹⁹ Freddy Sáez nació en 1984, en Valdivia, sur de Chile. Su abuela fue cantora chilena. Hasta 1990, no existía luz eléctrica ni televisores, en la región habitada por Sáez. Esta realidad ayudó para que su proceso de aprendizaje fuera más eficiente. La primera canción norteña que cantó fue Tú amor y el mío de Los Relámpagos del Norte. A los 15 años de edad, lideró su primer grupo norteño, en Valdivia (Embrujo de Amor). Cuatro años más tarde fundó a Los Diamantes Sureños, en Osorno. En 2012, unió su talento a José Ricardo Rojas Iturriaga. Entrevista Freddy Ricardo Sáez (2013), por Luis Omar Montoya Arias. En adelante: EFRS-2013.

²⁰ «Hoy rugen Los Tigres», en *La Cuarta*, Santiago de Chile, 10 de noviembre, 2005.

ellos. La Cote estuvo con ellos en el Rojo Vip de Rafa Araneda.²¹

Antes, el 8 de noviembre, se presentaron en Rojo Vip, programa de la televisión chilena conducido por Rafael Araneda, famoso en México por dirigir La Academia, reality show de Televisión Azteca. *El Imparcial* registró lo sucedido en Televisión Nacional de Chile (TVN):

El grupo mexicano Los Tigres del Norte, que debutó anoche con pleno éxito en un programa de variedades de la televisión chilena, manifestó su complacencia por ser considerados los Rolling Stones mexicanos. Rojo Vip es el principal estelar de la televisión chilena, donde participan figuras de la canción popular de los años 60 y 70, y anoche Los Tigres del Norte fueron las estrellas invitadas. Los artistas invitados fueron ovacionados por el público presente en el estudio del programa y en su diálogo con el conductor Araneda, destacaron que esperan con gran ilusión su participación en el Festival de la Canción Viña del Mar, en febrero próximo. Araneda destacó la gran sencillez de estos artistas y dijo que continúan apegados a sus raíces populares a pesar de que han vendido más de 32 millones de discos y de que han recibido 15 nominaciones a los premios Grammy. En Rojo Vip los mexicanos compartieron escenario con la cantante chilena, María José Quintanilla, jovencita que saltó a la fama interpretando canciones rancheras mexicanas y que con el álbum México lindo y querido, ganó tres discos de platino. Jorge Hernández declaró que el grupo, famoso por sus narcocorridos, goza del respeto de los narcotraficantes y dijo que la gente gusta de ese género de la canción norteña porque se inspira en hechos reales, igual que el corrido de la Revolución mexicana de 1910.²²

El ambiente triunfalista de Los Tigres del Norte cambiaría. La noche del viernes 24 de febrero de 2006, los oriundos de Rosamorada, Sinaloa, fueron humillados por un público que exigía la presencia de A-ha (grupo noruego) y Chanco en piedra (grupo chileno). Más allá del error que significó el colocar en un mismo programa intérpretes de rock con una agrupación norteña mexicana, las carencias técnicas de los mexicanos fueron expuestas al mundo.

²¹ «Ni carabitates bajaron a Los Tigres», en *La Cuarta*, Santiago de Chile, 11 de noviembre, 2005. Cototo: ser inteligente, estudioso.

²² «Complace a Tigres del Norte comparación con Rolling Stones», en *El Imparcial*, Hermosillo, 9 de noviembre, 2005.

Los Tigres del Norte son un conjunto limitado. Siempre han sido desafinados. Surgieron en la década de 1970, cuando la música norteña mexicana fue secuestrada por el narcotráfico. Representan «la corridización de la música norteña mexicana». En 1970, la música norteña mexicana se olvidó de cultivar polkas, redowas, chotises y huapangos. Duetos y grupos de música norteña mexicana se han hecho millonarios a la sombra del narcotráfico.

El viernes 24 de febrero de 2014, integrantes de los Mensajeros del Rey se reunieron en casa de Fidel Antonio Castro Escaroca. Llevaron carne, cervezas, completos, italianos y vino chileno. No imaginaba lo determinante que sería esa noche para la historia de la música norteña mexicana en Chile. Fidel Antonio Castro Escaroca describió lo sucedido:

El concierto de Los Tigres del Norte en Viña del Mar, lo vivimos penca. Nos preparamos en casa, compramos carne y nos juntamos en la casa. Con el primer tema dijimos, seguramente es un problema de sonido, al final los echaron, los pifiaron, súper desafinados. Entonces nos cambiamos de grupo, comenzamos a buscar nuevas propuestas. La música de Los Tigres del Norte se murió en muchas regiones del sur. Salieron confiados, acostumbrados a tocar en otros sitios. Esa noche todo salió mal, el sonido falló y ellos andaban como idos; además de que la elección del repertorio no fue correcta. Todo mal. Esa noche estuvieron desafinados y fuera de tono, sobre todo Hernán y Jorge. Pensábamos que se reconocía a la música norteña y al terminar nos sentimos decepcionados. Lo hicieron muy mal. Ahí nos fuimos del lado de Intocable y Pesado. Hoy ya nos cansamos de Intocable porque es demasiado eléctrico.²³

Mario Obando cree que Los Tigres del Norte erraron en la elección del repertorio y que fueron incapaces de ganarse al público. «La gente va a pasarla bien, no a escuchar corridos de personajes que no conocen». La clave estaba en tocar músicaailable. El Festival Viña del Mar es de concepción burguesa y esencia consumista, el público que asiste paga un boleto.

Esa noche, Los Tigres del Norte gozaron de la mayor sintonía televisiva porque eran los favoritos del pueblo. Que quede claro, Viña del Mar no está pensado para que asistan rotos ni huasos; no es espacio para música picante, ni rasca, ni naca, mucho menos corriente.

²³ EFCE-2013.

Cuando Los Tigres del Norte triunfaron en el Teatro Caupolicán de Santiago, estaban cobijados por su gente. Acudió cantidad de músicos que se identifican con sus corridos de protesta, como Mauricio Redolés Bustos, galardonado con el Premio a las Artes Nacionales de Chile. Luego de Viña, la opinión de los chilenos fue otra. «La gente puso atención en grupos emergentes y viejos que son muy buenos. El fervor por Los Tigres del Norte pasó. Muchos chilenos imaginaban que la música norteña mexicana eran ellos, hoy sabemos que no».²⁴

La concepción que músicos y lauderos chilenos tenían sobre el bajo sexto, también cambió. Mario Obando, Fidel Castro y Méndez Catalán, empezaron a reproducir modelos vanguardistas. Los lauderos chilenos se decantaron por lo visual (se distanciaron de lo acústico). «Los clientes comenzaron a pedir instrumentos bonitos, estéticos y se olvidaron del sonido limpio y apretadito».²⁵ Viña del Mar 2006, revitalizó a la música norteña mexicana.

Conclusiones

Desde la década de 1950, Santiago ha recibido oleadas migratorias del sur del Chile, fundamentales para que las músicas mexicanas saturen espacios sonoros de la capital andina. A través de la migración peruana y colombiana, las músicas mexicanas encuentran canales de difusión y espacios de consumo. Colombianos y peruanos divulgan a las músicas mexicanas.

«La música mexicana llegó al Chile rural, nació en el campo». La historia oficial que construyeron los medios de comunicación no se puede sostener más. La vigencia de las músicas mexicanas en Chile no es tan fácil de explicar, hay fuentes que consultar, planteamientos que atender y desarrollar. Las músicas mexicanas están presentes en todo Chile.

Para los mexicanos resultará extraño que las músicas mexicanas sean difundidas por canales religiosos protestantes. En Puerto Montt radica Saúl Cárdenas, acordeonista norteño evangélico que se encarga de representar a Boppola, marca emergente de acordeones mexicanos ensamblados en Ciudad Victoria, Tamaulipas. La música norteña evan-

²⁴ EMO-2012.

²⁵ *Ibidem*.

gética o música norteña cristiana ha tejido caminos en Chile que los mexicanos ignorábamos.

Cuando las músicas mexicanas arribaron a Chile, se encontraron con una nación rural que las asimiló con naturalidad. Posiblemente, la cultura mexicana incubó en América Latina por compartir un campesinado. México cubrió necesidades artísticas que los campesinos latinoamericanos demandaban. En el campo las conexiones con México son más directas.

«Los chilenos tenemos mucho de los mexicanos. Chile es la nación que más se parece a México. Adoptamos su cultura». «Sigo experimentando las mismas emociones, eso no cambiará. Debí ser mexicano porque cacho al tiro su música». Estas oraciones resultan emocionantes para los mexicanos e incómodas para los chilenos. No hay motivo de llorar. Obando y Castro «son más chilenos que los porotos, las marraquetas y las hallullas».²⁶

²⁶ Poroto viene «purutu» (quechua-frijoles). Marraqueta es un tipo de pan, alargado con una cortadura en el medio. Hallulla es otro tipo de pan.

FUENTES CONSULTADAS

Archivo

- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1946/010, fojas 12, 14/06/1946, 15 páginas.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1953/004, fojas 8, 19/02/1953, 2 páginas.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1954/007, fojas 5, 23/04/1954.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1955/035, fojas 7, 19/08/1955.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1959/015, fojas 15, 21/08/1959.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1960/010, fojas 4, 24/06/1960.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1960/011, fojas 8, 22/07/1960.
- Archivo Municipal de Monterrey, Actas de Cabildo, volumen 999, expediente 1965/010, fojas 23, 28/04/1965.
- «Circular número 1.03.14», en Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.
- «El rancharo en 1850», en Archivo Histórico Municipal de Irapuato (AHMI).

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.
- Alanís, Juan, *Cronología de El Tigre*, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 1996.
- 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.
- Cardemil, Alberto, *El huaso chileno*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1999.
- Camarena Ocampo, Mario, «Conversión única e irreplicable: lo singular de la historia oral», en *La historia con micrófono*, Graciela de Garay, coordinadora, México, Instituto Mora.
- Barbosa, Flavio, «Lo que América indígena nos dejó. Una revisión del indigenismo interamericano para Bolivia, 1940-1970», en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran, coordinadora, México, UNAM, 2011, pp.25-41.
- 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.
- Chao, Guillermo, *La Caravana Corona. Cuna del Espectáculo en México*, México, Imprenta Madero, 1995.
- 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.
- Ferry, Gabriel, *La vida militar en México*, Editorial América, 1945.
- 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.
- Granados, Pavel, *Mi novia, la tristeza*, México, Océano, 2008.
- 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 norteña 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.
- Makaran, Goya, coordinadora, *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, México, UNAM, 2011.
- 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.
- Makaran, Goya, *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, México, UNAM, 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.
- Rico Monge, Sergio, «Cambios y continuidades en la Bolivia indígena», en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, México, UNAM, 2011, pp.99-112.
- Rivera Letelier, Hernán, *La Reina Isabel cantaba rancheras*, México, Punto de Lectura, 2011.
- 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 Monge, Sergio, «Cambios y continuidades en la Bolivia indígena»,

- en *Perfil de Bolivia (1940-2009)*, Goya Makaran, coordinadora, México, UNAM, 2011, p.108.
- Rico Salazar, Jaime, *Cien años de boleros*, Bogotá, Panamericana, 2000.
- Santamaría Delgado, Carolina, *Vitrolas, rockolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín (1930-1950)*, Bogotá, Universidad Javeriana, 2014.
- Salas Zúñiga, Fabio, *La primavera terrestre*, Santiago, Cuarto Propio, 2003.
- Salazar, Gabriel, *Mercaderes, empresarios y capitalistas*, Santiago, Sudamericana, 2011.
- Salinas, Maximiliano, *La vida festiva popular en Santiago de Chile (1870-1910)*, Santiago, LOM Ediciones, 2007.
- Schkolnik, Katia, *Servando Cano. Impulsor y visionario de la música norteña*, México, Lago Ediciones, 2011.
- Simonett, Helena, *En Sinaloa nació. Historia de la música de banda*, Mazatlán, Asociación de Gestores del Patrimonio Histórico y Cultural de Mazatlán, 2004.
- 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 diestra y siniestra están autorizando semanalmente bailes en el medio rural», en *El Diario de Culiacán*, 16 de noviembre, 1967.

«Ahí viene Martín Corona», en *El Norte*, jueves 28 de agosto, 1952.

«Alejandra Guzmán, Tigres del Norte y Los Bukis disputarán Grammy», en *Noroeste*, Mazatlán, martes 4 de febrero, 1992.

«Alicia Villarreal le pone muchas ganas», en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de julio, 1997.

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

«Bronco recibe el máximo galardón de Monterrey: El Cerro de la Silla», en *Noroeste*, Mazatlán, miércoles 8 de abril, 1992.

«Bronco se presentará en Museo de Nueva York», en *El Porvenir*, 6 de

- septiembre, 1992.
- «Bronco entra de lleno a telenovelas», en *El Porvenir*, Monterrey, 20 de septiembre, 1993.
- «Bronco. Presentarán aquí Dos mujeres», en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de septiembre, 1993.
- «Bronco tendrá baile histórico», en *El Porvenir*, 25 de septiembre, 1993.
- «Caballo Blanco», en *El Porvenir*, miércoles 2 de julio, 1951.
- «Caravana de artistas», en *El Porvenir*, 9 de abril, 1970.
- «Cartelera», en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.
- «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.
- «Complace a Tigres del Norte comparación con Rolling Stones», en *El Imparcial*, Hermosillo, 9 de noviembre, 2005.
- «Cuya ayuda se necesita para las labores agrícolas de California, Texas y Arkansas», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de marzo, 1955.
- «Clinton reconocerá a Johny Canales», en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.
- «Definiendo la cultura popular», en *El Porvenir*, Monterrey, miércoles 1º 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.
- «Demandan en Colombia guerra total contra el narcotráfico», en *Noreste*, Culiacán, 31 de marzo de 1989.
- «Discos CBS descubre a Vicente Fernández», en *El Norte*, sábado 25 de noviembre, 1967.
- «Doblan la vigilancia para evitar salida de braceros», en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.
- «Dora María viene a la XET con la caravana artística», en *El Norte*, jueves 4 de mayo, 1950.
- «El celular», en *Noroeste*, Mazatlán, domingo 12 de abril, 1992.
- «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 Carnaval del Algodón», en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.
El Correo de San Luis, San Luis Potosí, 7 de diciembre, 1884.
El Fronterizo, Tucson, 6 de abril, 1883.
El Imparcial. México, 23 de marzo, 1900.
El Imparcial. México, 12 de septiembre, 1901.
El Imparcial. México, 15 de diciembre, 1910.
«El maestro Antonio Tanguma», en *El Porvenir*, viernes 23 de enero, 1970.
El Municipio Libre, México, 6 de octubre, 1889.
«El rugido del grupo de Sinaloa fue más fuerte que el relincho de Bronco», en *Noroeste*, Mazatlán, jueves 9 de abril, 1992.
«El señor Arnaldo Ramírez Villarreal regresó de Mazatlán», en *El Norte*, 18 de noviembre, 1967.
«Emigra un millón de braceros», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, jueves 4 de septiembre de 1952.
«El Mexicano y Los Yonics en baile masivo», en *Noroeste*, Mazatlán, martes 24 de marzo, 1992.
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.
«El Tesoro de Caballo Blanco», en *El Norte*, lunes 31 de julio, 1950.
«El transporte en Bolivia por la vía aérea», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 17 de marzo de 1943.
«Están enfrentando empresarios a Bronco y a Los Tigres del Norte», en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 13 de abril, 1992.
«Galopa triunfal sin barreras», en *El Porvenir*, Monterrey, 19 de enero, 1992.
«Gran baile ranchero», en *El Norte*, 13 de junio, 1950.
«Gran festival popular para homenajear a Don Cruz Lizárraga», en

- Noroeste*, Mazatlán, viernes 11 de marzo, 1988.
- «Hace Emilio noche texana», en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.
- «Homenajearán a músicos nortños», en *El Porvenir*, sábado 13 de agosto, 1988.
- «Hoy rugen Los Tigres», en *La Cuarta*, Santiago, 10 de noviembre, 2005.
- «Inauguran Expo Apodaca», en *El Porvenir*, Monterrey, 26 de septiembre, 1993.
- «Interminable caravana de los braceros mexicanos», en *El Norte*, Monterrey, 6 de marzo de 1950.
- «Invasores y Liberación dan todo por el público», en *El Porvenir*, Monterrey, jueves 30 de septiembre, 1993.
- «La Banda El Recodo contrata al vocalista Julio El Arrogante», en *Noroeste*, Mazatlán, domingo 29 de marzo, 1992.
- «La contratación de braceros fue aprobada por el Congreso de los Estados Unidos», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles 9 de mayo, 1951.
- «La cosecha de algodón va a requerir muchos carros», en *El Norte*, Monterrey, domingo 9 de abril, 1950.
- «La música mexicana hoy tiene cita con Los Hermanos Bustos», en *La Mañana del Sur*, Neuquén, domingo 17 de julio, 2001.
- «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.
- «La paz en Colombia. Conversaciones frustradas», en *Noroeste*, Mazatlán, viernes 27 de marzo, 1992.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 4 de febrero, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 5 de febrero, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, viernes 20 de febrero, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, domingo 13 de marzo, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la*

- Frontera*, 25 de marzo, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, martes 21 de abril, 1942.
- «La XEFB anuncia su programación», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, jueves 23 de abril, 1942.
- «La XET anuncia su programación», en *El Norte*, 13 de junio, 1950.
- «Las algodoneras 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.
- «Llega la Caravana Corona», en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.
- «Llegó la onda inglesa», en *El Porvenir*, Monterrey, sábado 26 de septiembre, 1993.
- «Lo más destacado del día», en *El Norte*, sábado 7 de enero, 1950.
- «Lo más destacado del día», en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.
- «Lo más destacado del día», en *El Norte*, sábado 29 de julio, 1950.
- «Lorenzo de Monteclaro prepara algunos números para su próximo LP», en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 10 de febrero, 1992.
- «Los Bocheros desde hoy en la XET», en *El Norte*, 4 de mayo, 1950.
- «Los braceros guatemaltecos y la trágica explotación de los indios», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, 11 de mayo, 1951.
- «Los Temerarios debutan en cine», en *Noroeste*, Mazatlán, martes 7 de abril, 1992.
- «Los Temerarios la arman en grande», en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 16 de junio, 1997.
- «Los Tigres del Norte figuraron en La Puerta Negra», en *Noroeste*, Mazatlán, domingo 12 de marzo, 1989.
- «Los Tigres del Norte. Una leyenda de la música norteña», en *Noroeste*, domingo 12 de marzo, 1989.
- «Los Tigres del Norte renovaron contrato con Melody», en *Noroeste*, Mazatlán, jueves 27 de febrero, 1992.
- «Matamoros. La meta final», en *El Norte*, Monterrey, 31 de julio, 1950.
- «Matiné», en *El Norte*, domingo 12 de marzo, 1950.
- «Martín Corona», en *El Norte*, viernes 24 de marzo, 1950.
- «Monterrey se encuentra convertida en un enorme campamento de braceros», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, miércoles

- 12 de julio, 1950.
- «Morir en el Golfo. Otra cinta del renovado cine mexicano», en *Noreste*, Mazatlán, sábado 4 de abril, 1992.
- 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.
- «Ni carabitates bajaron a Los Tigres», en *La Cuarta*, Santiago, 11 de noviembre, 2005.
- «Ofelia Medina es Frida», en *Noreste*, Mazatlán, 2 de febrero, 1990.
- 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.
- «Pueblo de madera. Otro triunfo del renovado cine mexicano», en *Noreste*, Mazatlán, martes 4 de febrero, 1992.
- «Premios lo mejor de 1992», en *El Porvenir*, 9 de septiembre, 1993.
- «Preparan baile ranchero», en *El Norte*, martes 9 de mayo, 1951.
- «Programación», en *El Norte*, 5 de septiembre, 1967.
- «Prueban para extras de cine», en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.
- «Prueban para extras de cine», en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, jueves 27 de julio, 2006.
- «¡Que broncos!», en *El Porvenir*, Monterrey, lunes 27 de septiembre, 1993.
- «Recibo de la circular número 1.03.42», en Archivo Histórico Municipal de Salamanca (AHMS), sección gobierno, serie migración, 9 legajos, 1924-1953.
- «Reconocen a las músicas norteñas», en *El Porvenir*, 24 de noviembre, 1993.
- «Renace el cine mexicano», en *El Sol de Irapuato*, Irapuato, sábado 10 de mayo, 1975.

- «Retrato de la franja. Chulas Fronteras. Un homenaje a la sangre chicana», en *Periódico Zócalo*, Piedras Negras, Coahuila, domingo 19 de septiembre, 2010.
- «Revista Musical», en *El Porvenir*, miércoles 4 de noviembre, 1970.
- «Rifa de acordeones», en *El Porvenir*. El Periódico de la Frontera, miércoles 2 de julio, 1951.
- «Salón de la fama de la Música Norteña a Fundidora», en *El Porvenir*, jueves 19 de noviembre, 1992.
- «Se anuncia guateque», en *El Norte*, 26 de julio, 1950.
- «Se inaugura la XEMR de Monterrey», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, sábado 11 de enero, 1941.
- «Selenia y Los Dinos con el pie derecho», en *El Porvenir*, 19 de septiembre, 1993.
- «Se levanta la prohibición en el transporte de algodón», en *El Norte*, Monterrey, domingo 20 de julio, 1952.
- «Se presenta la popular cancionera», en *El Norte*, martes 13 de junio, 1950.
- «Se rindió homenaje a tan querido, José Ángel Espinoza», en *Noroeste*, Mazatlán, lunes 6 de febrero, 1989.
- «Siempre en Domingo. Gusta a medios elenco estelar», en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.
- «Siempre en Domingo aquí», en *El Porvenir*, 2 de septiembre, 1993.
- «Significativo homenaje a un compositor guanajuatense, el más popular de la radio», en *Guanajuato. Diario del Bajío*, Irapuato, sábado 19 de mayo de 1945.
- 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.
- «Televisa compra a Univisión», en *Noroeste*, Mazatlán, viernes 9 de abril, 1992.
- «Toma Lupe clases con la Nena Delgado», en *El Norte*, Monterrey, martes 13 de agosto, 1996.
- «Tumultuoso festejo del tercer aniversario de la Banda Los Recoditos», en *Noroeste*, Mazatlán, domingo 9 de febrero, 1992.
- «Valentín Trujillo imprime nuevo giro a sus producciones cinematográficas», en *Noroeste*, Mazatlán, jueves 2 de abril, 1992.

- «Vende IMCINE los derechos de cinco películas al extranjero», en *Noreste*, Mazatlán, 10 de abril, 1992.
- «Viajan Los Tigres del Norte a Alemania: ofrecerán cuatro conciertos», en *Noroeste*, Mazatlán, miércoles 8 de abril, 1992.
- «Viene el Primer Aniversario de la XEMR», en *El Porvenir. El Periódico de la Frontera*, miércoles 14 de enero, 1942.
- «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.
- «Y para los gruperos Bronco», en *El Porvenir*, 20 de septiembre, 1993.
- Yochelevzky, 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], 2012 y 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.
- Azúa, Roberto [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.
- Banda, Fernando [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Barrientos Vergara, Mateo [entrevista], 2016, 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.
- Blancarte, Alejandro [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Bravo, Roberto [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Benavides, Javier [entrevista], 2006, 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.
- Blancarte, Alejandro [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Bravo, Roberto [entrevista], 2012, 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.
- Cabrera, José [entrevista], 2011, 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.
- Castro, Mariano [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Castro, Fidel [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Contreras, Andrés, [entrevista], 2012, 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.
- Costa, José Antonio [entrevista], 2012, 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.
- De la Garza, Iván Alejandro [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- 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.
- García, Gonzalo [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- 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.
- Guerra, Mario [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Guevara, Eliseo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Gutiérrez, Sergio [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, Gilberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- 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.
- Jorquera, Roberto [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Lagos, Eduardo [entrevista], 2012, 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.
- López, Ismael [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- López, Luis Carlos [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- Martínez, Fernanda [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el

- transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Martínez, Maximino [entrevista], 2011, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana.*
- Márquez, Felipe [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Maldonado, Christian [entrevista], 2013, 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.
- Morell, Andrea [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Muñoz, Luis [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo

- de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Navidad, Teodoso [entrevista], 2012 y 2014, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Nieto, Cinthia [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Obando, Mario [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, Hugo [entrevista], 2012, 2013 2014, 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.
- Reyes, Pedro [entrevista], 2012 y 2013, 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.
- Rojas, Marcelo [entrevista], 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Rojas, Ricardo [entrevista], 2012 y 2013, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], La norteña en Latinoamérica o el transnacionalismo musical cosmopolita en las periferias.
- Sáez, Freddy [entrevista], 2013, 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.
- Santana, Emilio [entrevista], 2012, 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, Nibaldo [entrevista], 2012, 2013 y 2014, 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*.

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

Vergara, Bruno [entrevista], 2012, por Luis Omar Montoya Arias [trabajo de campo], *Memoria, Migración y Nacionalismo. La construcción histórica de la música norteña mexicana*.

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 y 2014, 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.

Las Jilguerillas (Imelda y Amparo), *Con Banda La Costeña de Ramón López Alvarado*, Guadalajara, Azul y Oro, 1989.

Los Broncos de Reynosa, *25 Años de Éxitos*, México, Peerless, 1983.

Los Intocables del Norte, *Tesoros de Colección*, México, Sony-BMG, 2007.

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

Montemayor, Héctor, *Con Banda Sinaloense Los Coyonquis de Sergio Tapia*, San Nicolás de los Garza, Disa, 1991.

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

- Páramo, Carlos, *La guerra esmeraldera*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2009.
- Zapata, Beto, *Prisionero de tus brazos*, México, Disa-Universal, 2011.

Internet

- Blanco, Cristina, «transnacionalismo. Emergencias y fundamentos de una nueva perspectiva migratoria», en (Internet: file:///C:/Users/omar/Downloads/74158-94478-1-PB.pdf. Acceso: 31 de agosto del 2014.
- «Falleció Juventino Fuentes Gasca», por Arturo Cruz Bárcenas, en: <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/05/espectaculos/a101esp>. Acceso: 12 de julio del 2014.
- «Muere Juventino Fuentes Gasca», en: <http://lasnoticiasmexico.com/blog1/2013/07/03/muerte-juventino-fuentes-gasca>. Acceso: 12 de julio 2014.
- Moctezuma, Miguel, «Transnacionalidad y transnacionalismo», en: http://meme.phpwebhosting.com/~migracion/rimd/documentos_miembros/13875Transnacionalismo-trasnacionalidad.pdf. Acceso: 31 de agosto del 2014.
- «Realizan funeral de Juventino Fuentes en debut de Larible», en: <http://www.milenio.com/hey/Realizan-funeral-Juventino-Fuentes-Larible>. Acceso: 12 de julio 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.
- Internet: http://elpais.com/diario/1978/03/24/economia/259542010_850215.html. Acceso: 2 de octubre del 2014.
- Internet: <http://luisomarmontoyaarias.blogspot.mx/>. Acceso: miércoles 30 de abril del 2014.
- Internet: <http://www.antonioaguilaroficial.com>. Acceso: miércoles 30 de abril del 2014.
- Internet: http://elpais.com/elpais/2015/07/17/eps/1437127908_698478.

html?id_externo_rsoc=FB_CM. Acceso: 24 de julio del 2015.
Internet: <http://www.notimex.gob.mx/acciones/verReportaje.php?clv=348369>. Acceso: 14 de octubre, 2015.

La norteña en Latinoamérica

O el transnacionalismo musical
cosmopolita en las periferias

Esta obra se terminó de diagramar en el mes de septiembre de 2017. Para su composición se utilizaron las tipografías Avenir y Brill. El diseño y cuidado de la edición estuvo a cargo de Raúl Valencia Ruiz.